A BRASILIDADE MODERNISTA

Sua dimensão filosófica

1920837

Editor: André da Costa Santos

1978
Direitos adquiridos por EDIÇÕES GRAAL Ltda.
Rua Hermenegildo de Barros, 31-A – Glória
20.000 – Rio de Janeiro – R.J. – Brasil

© *Copyright by* EDIÇÕES GRAAL Ltda.
Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 7
CAPÍTULO I – Graça Aranha e o caminho aberto por
A Estética da Vida *19*
CAPÍTULO II – A renovação estética *47*
CAPÍTULO III – A questão da brasilidade 71
CAPÍTULO IV – A versão de Plínio Salgado *111*
CAPÍTULO V – A versão da Antropofagia 139
CONCLUSÃO 165
BIBLIOGRAFIA *171*

Para a Claudia,

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
*Ipeju.**

* Lua Nova, ó Lua Nova, assopra em Fulano lembranças de mim. In *O Selvagem*, de Couto de Magalhães. (Do "*Manifesto antropófago*. de Oswald de Andrade.)

Agradecimentos

O trabalho apresentado neste livro não poderia ter-se realizado sem a ajuda e a compreensão daqueles que acompanharam a sua elaboração.

O professor Antônio Paim, nas discussões que manteve comigo, fez descobrir muitos caminhos férteis para o desenvolvimento da pesquisa. A ele devo, sobretudo, a inserção da problemática do modernismo na dimensão mais ampla da história do pensamento filosófico no Brasil.

O Departamento de Filosofia da PUC, na pessoa de sua diretora, professora Celina Junqueira, com sua compreensão e amizade, me animou nos momentos difíceis da redação deste trabalho.

Meus amigos, alunos do curso de História da Filosofia V, do segundo semestre de 1975, debateram comigo os detalhes de cada passo da investigação. As dificuldades surgidas no trabalho puderam ser esclarecidas durante aquele semestre em que pesquisamos juntos. Posso dizer que dos nossos debates semanais foi-se elaborando o trabalho que agora apresento.

Minha mãe, Celeste Maria, e meus amigos Ângela, Lose, Paulo, Ricardo e Tetê fizeram a revisão destes capítulos e me auxiliaram com suas críticas e sugestões.

Fátima soube decifrar os confusos manuscritos, e com paciência datilografou-os.

Este trabalho foi elaborado com o auxílio financeiro concedido pela CAPES.

Introdução

A problemática da *brasilidade modernista*, objeto da análise desta tese, vem preocupando os críticos e historiadores da nossa renovação literária no curso das últimas décadas. Desde o período da eclosão do movimento nacionalista no modernismo brasileiro até os dias de hoje, este assunto vem sendo debatido sob os mais diversos aspectos.

Neste trabalho procuraremos investigar mais uma vez a questão, introduzindo uma nova perspectiva. Nossa tarefa é a de examinar a inserção da problemática da *brasilidade modernista* no panorama da reflexão filosófica do país. Acreditamos que, para a justa compreensão do movimento de idéias nacionalistas na década de 20, não devemos nos contentar apenas com a análise dos elementos artísticos e literários. Com efeito, segundo seus próprios participantes, o movimento modernista deve ser compreendido em uma dimensão bem mais ampla. Suas manifestações se fizeram sentir no quadro geral da cultura brasileira. Sendo assim, é necessário que se amplie a discussão sobre o movimento para além dos estreitos limites da análise literária e artística.

A utilização da categoria de "solo ideológico", tomada aqui no sentido de pano de fundo de idéias em que se move o ideário modernista, revela a presença, no interior da questão literária, de uma dimensão filosófica até agora pouco examinada. A filosofia é cha-

mada, desta forma, a participar do exame que empreendemos da questão, na medida em que o próprio movimento modernista se propôs à definição ou a uma nova maneira de ler o pensamento nacional e de indicar caminhos para o seu desenvolvimento. Não restam dúvidas de que, durante a década de 20, as declarações modernistas, particularmente as que concernem à *questão da brasilidade*, deixam escapar seu desprezo pelas formas reflexivas de abordagem da realidade. Este fato, diferentemente do que supõem os analistas, não indica o esquecimento, pelo modernismo, das preocupações filosóficas. Ao contrário, ele define uma certa maneira de conceber a natureza da filosofia. Implicitamente, nos debates travados no interior do modernismo, podemos observar a existência de uma série de problemas filosóficos que merecem ser analisados.

O mais importante deles, o que nos interessa examinar particularmente, diz respeito à presença subjacente do pensamento de Graça Aranha na elaboração das teses modernistas.

Caminhamos, desta forma, em um sentido diferente daquele que vinha sendo trilhado pela história do movimento modernista desta sua primeira formulação. Com efeito, a presença de Graça Aranha, desde a década de 20, vem sendo sistematicamente desprezada nas avaliações do movimento. No entanto, a suposição que norteia esta tese é a de que a obra deste autor constitui um marco importante para a definição do projeto modernista. Assim sendo, na elaboração do trabalho, partimos da apresentação de *A estética da vida* e procuramos mostrar como muitos dos problemas levantados durante a década de 20 só puderam ser formulados em função da presença dessa obra no panorama da cultura do país.

Assim procedendo, não queremos reivindicar para o escritor maranhense a qualidade de precursor ou orientador do movimento modernista. Queremos apenas mostrar que a formulação da *problemática da brasilidade* tem suas raízes ligadas à tradição do pensamento brasileiro. Muitas vezes, na história cultural do país, esta questão veio à tona com colorações diversas. Somos da opinião, e esperamos demonstrar esta afirmação no desenvolvimento da pesquisa, que, sem a justa compreensão do legado de Graça Aranha, o modernismo não poderia ter formulado, como o fez, a *problemática da brasilidade*. Não se trata aqui de apontar a fidelidade do projeto modernista à filosofia de Graça Aranha. *A estética da vida* não foi retomada, de forma rigorosa, pelo modernismo nacionalista. Não era de seu feitio proceder dessa forma. Sua re-utilização, explícita ou não, consciente ou inconsciente, se fez transformando muitos as-

Biblioteca Universitária
UFSC

pectos da reflexão filosófica de Graça Aranha. Nem poderia ser de outra forma. A obra de Graça Aranha foi elaborada em circunstâncias diferentes daquelas em que foi produzida a obra dos modernistas. Seus antecedentes teóricos são diferentes, assim como o tom do seu posicionamento. Mesmo assim, sem a sua compreensão, não poderíamos dar conta do modo próprio que apresenta o movimento modernista na sua definição da *questão da brasilidade.*

Na elaboração deste trabalho dividimos o movimento modernista em duas etapas. Na primeira, situamos a preocupação com a renovação estética que se expressa sobretudo na Semana de 22. Na segunda, localizamos o surgimento da *questão da brasilidade.* Este segundo momento se inicia no ano de 1924. Dentro da segunda fase do modernismo detalhamos com mais cuidado duas orientações da *brasilidade:* a de Plínio Salgado e a de Oswald de Andrade.

A obra desses dois escritores pareceu, em nossa pesquisa, bem próxima das formulações de Graça Aranha. Por esta razão procuramos destacar melhor a formulação da *questão da brasilidade* dentro de seus escritos. Os últimos capítulos desta tese correspondem à análise das correntes modernistas orientadas por esses autores.

Convém, antes de iniciar propriamente a análise a que nos propomos, investigar nesta introdução alguns dos caminhos que têm sido trilhados pela história do modernismo na avaliação do *problema da brasilidade.*

Três momentos se destacam na apreciação do modernismo. Um primeiro momento, que abrange a década de 40 em sua quase-totalidade, apresenta um balanço negativo do movimento modernista. As razões que levaram a intelectualidade dessa época a firmar uma posição de desvalorização da literatura da década de 20 são sobretudo de ordem política. Os escritores e analistas do movimento na década de 40 opõem à literatura engajada que pretendiam produzir a imagem de um modernismo desengajado de preocupações de natureza política. O modernismo é considerado, então, como um movimento marcado pela gratuidade das pesquisas formalistas, sendo sua contribuição recusada de uma forma geral. A esta primeira razão acrescenta-se a do próprio desconhecimento da literatura modernista. A década de 40 – e, mais particularmente, a "geração de 45" – não chegou a conhecer de fato o acervo das produções modernistas. Seu julgamento a respeito dele é, portanto, o resultado de um preconceito nutrido pela própria experiência literária que se vivia na época.

As décadas de 50 e 60 apresentam uma visão mais isenta da literatura modernista. A criação das faculdades de filosofia e letras contribuíram na formação de uma nova imagem da literatura brasileira. Há uma valorização sensível do modernismo e sua produção começa a ser analisada a uma distância que já possibilita uma avaliação pertinente. É importante lembrar que este esforço de reabilitação do modernismo deve-se sobretudo a críticos como Antonio Candido. Em 1944, ele afirmava, num tom absolutamente inusitado para a época:

> "É preciso, antes de mais nada, e em atenção aos estudiosos do futuro, destrinçar, nele, o escritor do personagem de lenda, pois não resta dúvida que há uma mitologia andradina. Mitologia um tanto cultivada pelo herói e que está acabando por interferir nos juízos sobre ele, tornando difícil ao crítico contemporâneo encarar objetivamente a produção destacada do personagem, que vive gingando em torno dela, no desperdício de um sarcasmo de meio século. Tenho quase certeza de que o público conhece de Oswald de Andrade apenas a crônica romanceada de sua vida, as piadas gloriosas e a fama de haver escrito uma porção de coisas obscenas. Poucos escritores haverá tão formados pela opinião pública e pela incompreensão dos confrades. Em relação à sua obra, os críticos raramente tentam um esforço de simparia literária, colocando-se acima dos pontos de vista estritamente pessoais. Impressionados com o caráter personalista que ele assume nas suas relações literárias, agem da mesma forma em relação a ele. Consideram-no objeto de ataque ou aceitação e correspondem deste modo, consciente ou inconscientemente, ao esforço que ele faz para arrastá-los à polêmica, seu terreno querido. Ora, é necesśario rejeitar este esquema simplista e fazer um esforço sinceramente objetivo, livre do fermento combativo característico da sua personalidade. É o que pretende este ensaio."*

A nova orientação na análise da obra modernista proposta por Antonio Candido produziu resultados quando presenciamos, nas duas décadas que se seguiram, a revalorização do período moder-

* Antonio Candido, "Estouro e libertação," *in Vários escritos*, pp. 35 e 36.

nista nas mais importantes histórias da literatura brasileira. São representantes deste movimento, surgido no interior das faculdades de filosofia, os estudos de José Aderaldo Castello, Afrânio Coutinho, Wilson Martins e Mário da Silva Brito.

A valorização estudiosa efetuada por esses historiadores acompanha a reedição das principais obras modernistas e abre caminho para a sua reintrodução nas mais vivas discussões travadas recentemente a respeito do destino da literatura brasileira. A década de 60 veio mostrar, no debate efervescente em torno do projeto de se elaborar uma cultura nacional, o quanto a mensagem modernista poderia ser utilizada na definição de novos rumos para a cultura brasileira. O movimento concretista de São Paulo, a eclosão do tropicalismo na música, no teatro e no cinema, os novos passos dados pela literatura no país são momentos de revisão e re-utilização das propostas modernistas.

Em um terceiro momento, dando continuidade à revisão estudiosa operada pela nova crítica, procedeu-se ao levantamento dos documentos modernistas – revistas, artigos em jornais, a correspondência de seus principais integrantes – que vieram completar o quadro da situação literária na década de 20. Esse trabalho, realizado especialmente pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, possibilitou o surgimento de novas análises, mais pormenorizadas, dos diversos aspectos do movimento modernista.

No que concerne ao problema preciso que investigamos nesta tese, o da *brasilidade modernista*, são duas as questões que têm despertado atenção especial dos investigadores. Uma primeira diz respeito à relação existente entre o processo de redescoberta do Brasil, que inaugura a *problemática da brasilidade* em 24, e as vanguardas européias do período. Em uma certa orientação interpretativa, defende-se a idéia de que a compreensão desse momento da nossa história cultural deve passar pela discussão da nossa situação de dependência cultural com relação aos centros europeus.

Uma segunda posição analítica pretende inserir a *questão da brasilidade* na situação mais ampla da realidade nacional da época, procurando estabelecer um nexo compreensivo entre a revolução paulista de 1924 e a mudança de rumos operada dentro do modernismo.

Estas interpretações, relevantes no que tocam a questões importantes para a avaliação do problema, têm entretanto se apresen-

tado com tratamentos insatisfatórios para a justa compreensão da *brasilidade modernista*. A primeira desloca, na maior parte das vezes, a discussão para a análise dos movimentos vanguardistas franceses, sem se dar conta da necessidade da elaboração cuidadosa de uma teoria da dependência cultural, sem a qual o problema é resolvido de forma inadequada. A segunda, procurando fixar o movimento na realidade política do período, resulta, na ausência de uma correta visão da articulação do nível da produção cultural com a esfera da prática política, numa interpretação simplista do problema.

Nossa investigação não desconhece a necessidade de se pesar a importância da dependência cultural e a inserção da produção literária entre as diversas séries da realidade social do país. No entanto, considera que existem problemas que guardam uma antecedência na análise, exigindo a sua elucidação.

A *questão da brasilidade literária* em 24 não constitui a inauguração de uma problemática nova em nossa história cultural. Desde o romantismo, este problema vinha sendo debatido pela elite culta do país. O fato de ela ter novamente despertado no interior do modernismo, possivelmente estabelecendo elos com as discussões a respeito do primitivismo na arte européia, não dispensa o exame de sua relação com outros momentos de sua formulação na história cultural do Brasil. Querer destacar o surto de brasilidade de 24 da dimensão nacional, para compreendê-lo em função do primitivismo francês implica no esquecimento da justa apreciação da história cultural do país. Dentro dessa perspectiva, o desenvolvimento ou uma discussão ao longo da história da nossa cultura é simplesmente desconhecido. Repetimos um erro semelhante ao que foi cometido na apreciação do nosso romantismo: o de considerá-lo como reflexo de uma situação cultural existente na França do século XIX. Ora, sabemos hoje que o importante é a discussão da re-utilização dos propósitos do romantismo europeu no quadro da cultura nacional. A mesma análise que vale para o romantismo, *grosso modo* deve valer para o período modernista. O que importa não é referir esse momento da história à problemática cultural européia, mas analisar a ressonância desse momento da nossa história literária sobre uma discussão que já se travava na tradição cultural do país. Assim, poderemos perceber que o modernismo constitui a retomada e o adiantamento de um caminho já aberto na nossa vida intelectual. Poderemos perceber igualmente que ele opera uma releitura do passado da discussão em torno do *tema da brasilidade* e, mais

ainda, teremos a possibilidade de esclarecer o movimento que fez com que muitas vezes recorrêssemos à mensagem modernista para a elucidação da nossa própria situação cultural. É que continuamos a discutir com o modernismo, como ele o fez com os momentos que o antecederam.

A obra de Graça Aranha nos pareceu ser um dos momentos na cultura brasileira com o qual se travou um diálogo complexo no interior do modernismo. Procuraremos analisar os temas desse diálogo no curso de nossa investigação.

Capítulo I

Graça Aranha e o caminho aberto por "A estética da vida"

"É possível que a literatura brasileira transmita um dia o fluido que nos ponha em comunicação com o Universo inteligente. Por ora, ela não satisfaz plenamente à própria alma brasileira."

Graça Aranha

Graça Aranha e o Caminho aberto por "A estética da vida"

Não poderemos situar com precisão o projeto de elaboração de uma cultura nacional contido no modernismo, se não levarmos em consideração o seu contato com o pensamento de Graça Aranha. Pensamos mesmo que a avaliação do movimento modernista tem-se fixado em demasia na consideração das declarações explícitas dos modernistas em polêmica com Graça Aranha e deixado de se preocupar com a questão mais importante: o possível legado de sua obra ao projeto modernista.

Acreditamos que um bom número de problemas poderia ser visto por um ângulo novo, se nos situássemos para além da consideração das rivalidades expressas na correspondência e artigos da época em que se discutia a chefia do movimento modernista. Não pretendemos ser os herdeiros desta discussão. O que nos está interessando em nossa interpretação do modernismo é a sua ligação com possíveis tendências já existentes dentro do panorama cultural brasileiro do período, ou anteriores a ele, que puderam ser animadas e revivificadas na elaboração do seu projeto. O pensamento de Graça Aranha, sobretudo aquele expresso em sua obra *A estética da vida,* nos pareceu ser um desses elementos.

Com efeito, uma leitura atenta da obra de Graça Aranha revelará a presença de categorias bem próximas das que foram agitadas no período de reciclagem do modernismo, que foi a segunda metade da década de 20.

Citaremos aqui duas categorias-chave da obra do escritor maranhense: a *intuição estética do todo,* que nos possibilita a definição da nacionalidade, da alma brasileira e, aliada a ela, quase se confundindo, a categoria de *integração do eu no cosmos,* que caracteriza a possibilidade de superação do dualismo.

Tanto a categoria de intuição quanto a de integração, categorias trabalhadas em *A estética da vida,* estão presentes no projeto modernista, seja na corrente de inspiração verde-amarelista, seja nos movimentos orientados pela obra de Oswald de Andrade. Em função desta preocupação, procurando localizar o modernismo em suas ligações com tendências já existentes na cultura nacional e que foram por ele integradas e transformadas, deglutidas à maneira antropofágica ou consumidas sob a cor verde-amarela, é que pesquisaremos mais de perto a obra de Graça Aranha.

O que é *A estética da vida?* Qual o seu propósito? Como se compõe?

A estética da vida manifesta um esforço de superação do dualismo através do caminho do monismo filosófico. Parte de um postulado herdado em suas grandes linhas da Escola do Recife, do contato entusiasta de Graça Aranha com a figura de Tobias Barreto, [1] que consiste na posição do universo como um todo infinito, apresentando-se a nós em um espetáculo em movimento.

A situação de Graça Aranha na Escola do Recife, como último dos seus representantes, necessita ainda ser precisada. O próprio autor, em sua autobiografia romanceada escrita no final de sua vida, [2] não facilita a compreensão de sua dívida com relação a Tobias Barreto. Sufocado no laudatório à figura do antigo mestre, Graça Aranha deixa de explicitar aquilo que mais nos interessaria para a avaliação do seu lugar na Escola do Recife: sua compreensão do pensamento de Tobias Barreto.

O acerto é que da obra de Tobias, ou de parte de sua obra, Graça Aranha reteve o monismo revisto de um prisma novo em *A estética da vida.* No caminho que vai da concepção filosófica presente no prefácio do livro de Fausto Cardoso [3] até *A estética da vida,* de 1921, o monismo em Graça Aranha adquire uma coloração esteticista estranha às preocupações da Escola do Recife, e que se constituirá no alvo das mais acalouradas críticas à sua obra. [4] Mes-

1 "O meu próprio romance", 2ª parte, em *Obras completas* de Graça Aranha, edição do INL, Rio, 1968. Ver as páginas 568 a 579.

2 *id.*

3 *Revista brasileira de filosofia,* vol. XVIII, fasc. 72, out.-nov.-dez. de 1968, São Paulo. Ver páginas 438 e seguintes.

4 Ver Alceu Amoroso Lima, "Graça Aranha pensador", artigo escrito quando da publicação de *A estética da vida,* in *Estudos literários,* vol. I, pp.430-439, Aguilar.

mo sem pretender entrar no mérito da reviravolta que sofreu o monismo, empreendida pela "imaginação delirante" [5] de Graça Aranha, consideramos o caminho proposto por *A estética da vida* como um dos mais férteis para a compreensão do nosso movimento modernista.

Mas, em si mesmo, qual o caminho de *A estética da vida?* Este caminho deve nos conduzir ao contato com a unidade infinita do todo. Não será, por esta razão, o caminho da ciência ou da reflexão. A ciência, nos diz o autor em diversas passagens de sua obra, apresenta-nos o universo fragmentado em diversos aspectos ou facetas. [6] Ela nos possibilita o conhecimento dos fenômenos, mas nunca a apreensão do universo como um todo infinito. A ciência é via de acesso a uma compreensão parcelada da realidade; ela decompõe e analisa, mas não permite ao espírito humano a compreensão do universo em sua realidade essencial. É a esta realidade essencial, situada além dos limites de apreensão da ciência, que a *estética* proposta por Graça Aranha nos deve conduzir. Trata-se, portanto, de ir além dos limites impostos ao discurso científico, na busca de uma visão sintética do universo, pela qual este seja apreendido em sua realidade essencial.

Vemos que o pensamento de Graça Aranha reconhece a aquisição da Escola do Recife na justa compreensão que ela manifesta do caráter da ciência e de seus limites, e que, acompanhando um movimento já presente em Tobias Barreto, persegue o objetivo de uma visão sintética do universo, de uma cosmovisão, sem se dar conta de possíveis contradições entre essas duas teses. [7]

Analisando ainda a demarcação dos limites da ciência feita por Graça Aranha, percebe-se que, além de fragmentário, o conhecimento científico nos obriga à manutenção de posição dualista implícita no afastamento da pesquisa científica com relação ao que

Ver também Mário Vieira de Mello, *Desenvolvimento e Cultura* – O *problema do estetismo no Brasil,* Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1963, pp. 193 e seguintes.

5 Alceu Amoroso Lima, artigo citado.

6 Ver as passagens seguintes de *A estética da vida,* pp.585, 591, 613 e 614, Citaremos esta obra sempre com base na edição da *Obra Completa* de Graça Aranha, INL, Rio, 1968. A primeira edição da obra é de 1921. Foi publicada pela Editora Garnier, Paris – Rio.

7 Ver a este respeito o estudo introdutório de A. Paim aos "Ensaios de Crítica" de Artur Orlando, ed. USP/Grijalbo, São Paulo, 1975.

é pesquisado. Este afastamento, distanciamento do eu com relação ao mundo, deve ser superado em uma estética da vida que confunda o eu com o cosmos, num processo de integração na realidade cósmica.

Visão do todo, integração no cosmos são metas que só podem ser atingidas pelo sentimento, por vias emocionais como a religião, a filosofia, a arte e o amor.

Cada uma destas vias, estudadas sucessivamente em *A estética da vida*, nos garante a superação da dor, presente na diferenciação eu – cosmos, a eliminação do terror com que se manifesta, para a consciência, a situação dual e a posterior participação do eu no todo infinito em um estado de dissolução em inconsciente e perpétua alegria.

Tudo deve tender, portanto, a uma volta à situação de que saímos: situação de inconsciência e integração no todo que abandonamos no momento em que, movidos pelo terror inicial, fizemo-nos consciência, diferente e distanciada do todo, tentando interpretar a realidade. A consciência, cujo surgimento, "magno problema da filosofia," [8] se deve ao terror, mantém o espírito humano em uma situação de dualidade face ao mundo. É ela que está na origem de toda a vida reflexa, [9] ciclo doloroso que devemos fechar através do regresso à unidade, da fusão no todo, apontada em *A estética da vida*.

É preciso reter, desde já, alguns elementos contidos nestas passagens da obra de Graça Aranha, pois eles se revelarão importantes para a compreensão do modernismo nacionalista da segunda metade da década de 20.

São todos elementos de um mesmo processo que constitui a solução apontada por *A estética da vida* – não uma solução reflexiva, como seria a da ciência, mas sentimental, emotiva. Ela se concretiza na valorização da apreensão intuitiva da realidade, superando o distanciamento entre dois pólos diferentes, o eu e o mundo, e propondo a perspectiva de uma fusão, da dualidade no todo, que é ponto de chegada e ao mesmo tempo regressão à situação original,

8 *A estética da vida*, p. 586.
9 *Id.* p. 588

através das manifestações transcedentes da atividade do espírito, da religião, da filosofia, da arte e do amor. [10]

Convém chamar a atenção para um aspecto delicado da posição filosófica de Graça Aranha. À primeira vista, sua concepção da filosofia se afigura como a de uma filosofia da inação. Não há nada mais enganoso do que esta interpretação. Sua proposta não é a de um fatalismo no sentido preciso do termo, mas a de uma filosofia que defende a valorização de atividades específicas do espírito humano, justamente aquelas que devem levar o homem a se confundir com o todo. Voltaremos mais tarde a esta questão, mas convém sublinhar desde já que há aqui uma valorização das atividades culturais que conduzem o homem a uma adequação com a natureza. A cultura se constitui como um processo de acomodação do homem à natureza.

Tanto é verdade que esta não é uma filosofia da inação, pois que Graça Aranha propõe, como tarefa de sua filosofia, a elaboração de uma ética da estética da vida [11] que visa definir os trabalhos que conduzem o homem em seu caminho na direção da fusão no cosmos. Estes trabalhos são três. Cada um deles corresponde a uma categoria da existência humana. À categoria universo corresponde a disciplina ou trabalho da resignação à fatalidade cósmica; à categoria terra corresponde o dever da incorporação à terra; à categoria sociedade corresponde o trabalho de ligação com os outros homens. [12]

O primeiro trabalho moral – de resignação à fatalidade cósmica – traduz a necessidade de conversão de todas as sensações e emoções do homem em sensações e emoções estéticas, isto é, em sensações e emoções que, por um processo de íntima fusão, participem da realidade espetacular do cosmos. Trata-se, segundo Graça, da transformação de todos os valores da existência em valores estéticos. [13]

O segundo trabalho moral – o da incorporação à terra [14] – visa o esforço de identificação da natureza humana com a natureza universal.

10 *Id.* p. 588.
11 *A estética da vida*, p. 595.
12 *Id.*, p. 595.
13 *Id.*, p. 596
14 *Id.*, pp. 596-597

O terceiro e último trabalho – o da ligação com os outros homens [15] – pretende, eliminando as distinções dos homens entre si, fundar a sociedade na alegria da integração da comunidade dos homens no todo cósmico. Irmanados, esteticamente ligados à terra, caminhamos para a superação do Terror e para o ingresso na totalidade cósmica.

A filosofia da arte contida em *A estética da vida* nos auxiliará na compreensão da problemática geral do pensamento de Graça Aranha e nos permitirá revelar novos dados para a avaliação do seu contato com o modernismo.

Já vimos que a arte é um dos caminhos privilegiados por Graça na direção da fusão com o todo absoluto. Mais do que isto, na sua obra, o conceito de arte sofre uma expansão e adquire a máxima importância quando se percebe que sua visão dos cosmos é uma visão do cosmos como espetáculo, como obra de arte, e que nossa absorção nesse cosmos implica a transformação da existência em elemento do todo espetaculoso. Vê-se, desta forma, que a filosofia de Graça Aranha pode ser entendida como uma estética geral e que cada campo do sistema que se pretendeu montar tende a se definir como campo de uma estética ampla.

Mas no extenso campo desta estética da vida há um lugar determinado para a reflexão a respeito da filosofia da arte. Pretendemos nos ocupar dele por alguns momentos.

Depois de mais uma vez demarcar os limites do conhecimento científico e de apontar o ímpeto do espírito humano na superação desses limites, no sentimento de que o universo é um todo infinito, Graça Aranha nos indica em que se constitui a essência da arte. Esta essência é o sentimento da unidade realizando-se pelos contatos sensíveis com a natureza, pelos sentidos corporais e transportando as sensações até à altura das emoções vagas e indefinidas do todo. [16] A função da arte passa desta forma a ser a de refletir o espetáculo universal. Função de reflexo que se torna possível no jogo de conversão do contato com a natureza em contato estético. A arte tem, portanto, a finalidade de nos fazer participar do movimento do todo infinito pela transformação da nossa existência em existência estética. Vemos aqui que é toda a existência humana que se torna domínio da arte.

15 *Id.*, pp. 597-598.
16 *A estética da vida*, p. 599.

A partir desta definição da função primordial da arte, Graça Aranha passa à refutação dos chamados preconceitos ligados à sua definição..

Estão aqui em jogo as teorias estéticas recolhidas por Graça Aranha em diversos autores. Em primeiro lugar, há que recusar toda concepção de arte que a compreenda em sua função de utilidade. [17] A arte não está a serviço de ideais morais, religiosos ou filosóficos. Sua utilidade se esgota em sua própria função – na integração no cosmos. Também deve ser afastada a idéia de que a arte tem como fim supremo a beleza. A beleza, assim como a harmonia, é uma restrição arbitrária no domínio da arte. [18]

Há, nestas teses que Graça Aranha refuta, a presunção de prender a arte nos cânones fechados de uma determinada concepção de beleza. Elas devem ser combatidas enquanto expressão de subjetivismos. Também as teorias herdadas de Hume, reelaboradas por Kant, Schiller e os spenceristas, que vêem na arte uma função lúdica ou o desenvolvimento aperfeiçoado das faculdades animais nos homens, precisam ser abandonadas. A arte não é um jogo. Não se pode reduzir a tal mesquinhez o inefável sentimento estético que nos dá a emoção do infinito. [19]

Como via de acesso à integração no cosmos, a arte deve também respeitar os propósitos éticos – trabalhos morais – definidos por uma estética geral. Estes trabalhos, já vimos, são três. Com relação ao caso específico da arte, o primeiro trabalho, de resignação à fatalidade cósmica, exige que a arte se desprenda do anedótico, da ligação ao assunto ou à tese, assim como de funções representativas-miméticas, para poder exprimir a emoção do homem que se eleva ao sentimento vago da unidade infinita do universo. [20] A música e a pintura são as artes que mais avançaram neste caminho. Podemos notar aqui que a posição assumida por Graça Aranha indica o seu contato com as tendências avançadas da arte européia do início deste século. Um quadro são formas e cores, e a música, que nada significa mas que é, [21] realiza melhor e mais rapidamente a fusão de nosso espírito com o Todo.

17 *A estética da vida*, p. 599
18 *Id.*, p. 600.
19 *Id.*, p. 608.
20 *A estética da vida*, p. 608.
21 *Id.*, p. 603.

Mais adiante, ao analisar as afirmações modernistas na década de 20, não se poderá esquecer sua semelhança com as teses que Graça Aranha aqui expôs. O experimentalismo dos primeiros modernistas, seu desprezo sempre acentuado pelas formas representativas de arte, o teatro de tese ou a estética naturalista, como se nota, por exemplo no "Manifesto Pau-Brasil", de Oswald de Andrade, indicam-nos seu contato com as mesmas tendências de Graça Aranha que teve conhecimento e que estavam em voga na Europa da época.

Vale ressaltar o depoimento de Rodrigo Otávio Filho e de Alceu Amoroso Lima [22] a respeito das preocupações de Graça Aranha no seu encontro em Paris em 1913. Alceu Amoroso Lima e Rodrigo Otávio Filho nos informam a respeito das ligações de Graça com as vanguardas artísticas do momento e de seu propósito de fazer renovar o ambiente artístico brasileiro. É possível que àquela altura a concepção monista de Graça Aranha estivesse passando pelo processo a que nos referimos anteriormente, processo de revisão, na linha do esteticismo, pelo contato com os movimentos artísticos franceses. Também é possível, tendo em vista este elemento comum, anunciar a convergência dos propósitos modernistas e de *A estética da vida*. Sentimos que há, tanto da parte de Graça Aranha quanto do experimentalismo modernista, a preocupação em utilizar as informações recebidas do ambiente artístico europeu como armas na polêmica com o passadismo nacional.

Voltando ao tema de que tratávamos, vemos que o segundo trabalho a ser feito pela arte é o da sua incorporação ao ritmo da natureza. [23] Há aqui um primeiro aspecto mais simples e que é preciso ressaltar: a natureza pode ser entendida em seu sentido estrito, o de mundo natural. Assim sendo, é o movimento deste mundo natural que deve ser integrado na obra de arte. Está claro que esta integração supõe a conversão dos nossos contatos com a natureza em contatos estéticos. São duas faces de um mesmo processo.

Há, porém, uma outra acepção de natureza. Natureza não seria apenas o mundo natural, mas este mundo e aquilo que a atividade humana sobrepõe a ele. Neste sentido, a arte não incorpora em si

22 Rodrigo Otávio Filho – "Nova Conversa sobre Graça Aranha", Serviço de Documentação, MEC, Rio, 1955, pp. 8 e 9. Alceu Amoroso Lima – *Memórias improvisadas*, Vozes, 1973, p. 67.

23 *A estética da vida*, pp. 603, 607, 608.

apenas um ritmo natural, em sentido estrito, mas também o ritmo que se faz sentir na natureza transformada pelo homem.

Haveria aqui uma contradição nas teses de Graça Aranha? Não, uma vez que o próprio trabalho humano se faz em conformidade com o ritmo universal. Assim, segundo Graça Aranha, é lícito se falar de uma incorporação do ritmo da vida moderna na arte. A paisagem que contemplamos de um avião, a emoção que ela desperta, deve ser convertida em emoção estética. [24] E todo o movimento febril da vida moderna, aquele mesmo valorizado pela estética futurista e que estará mais tarde presente em nosso modernismo em suas feições dinamistas, deve ser integrado na obra de arte. O que importa é a conversão deste ritmo em ritmo estético e, assim, a incorporação no Todo Universal.

Vemos que não há em Graça Aranha uma discriminação entre material artístico e material não artístico. Toda a experiência humana é capaz de ser concebida como experiência estética. Esta afirmação nos remete ao terceiro trabalho da arte – o da ligação dos homens entre si.

Dois problemas aqui merecem ser mencionados. O primeiro, intimamente ligado ao que acabamos de afirmar, diz respeito ao fato de que a experiência humana, esta mesma experiência de contato com a realidade que deve ser transformada em experiência estética, traz a marca particular de cada raça e de cada tempo. Por esta razão, as artes são o reflexo do gênio de cada raça em um tempo determinado. Cabe então à filosofia da arte traçar o caminho da história das artes, mostrando como, para cada época e raça, em especial, foi transformada a experiência do contato com o mundo em experiência estética. Dentro do quadro evolutivo da história das artes no século XX, cabe incorporar o esforço dos artistas libertados dos preconceitos a que aludimos acima através da recusa do anedótico e da função da arte como representação. Afirma-se a independência expressiva da arte por seus próprios meios. Graça Aranha parece compreender a evolução das artes no século XX como marcada pela independência da pesquisa artística e pela afirmação da expressão essencial de cada arte.

É como se estivesse sendo vivida a purificação dos meios artísticos de expressão: o cubismo e os novos ritmos introduzidos na

24 *Id.*, p. 605.

música devem ser pensados como liberação dos meios expressivos da pintura e da música, sendo, portanto, fatos que interessam ao progresso da sensibilidade. [25]

O segundo problema a ser mencionado trata da posição do artista face aos outros homens. Já vimos que, dada a própria expansão do conceito de arte, toda a criação humana pode ser entendida como criação artística – a casa, o templo, a cidade são obras de arte. Mas o artista, no sentido estrito da expressão, tem uma função privilegiada no estabelecimento da sociabilidade. Diante da arte por ele realizada, as emoções daqueles que a contemplam são o caminho da fusão da comunidade no Todo Universal.

Preso por um lado à terra e por outro lado aos outros homens, o artista tem a possibilidade de encaminhar a comunidade para a comunhão no Cosmos Infinito. [26] Mais tarde, dentro do modernismo, o mesmo processo receberá o nome de eucaristia.

Por enquanto, na obra de Graça Aranha, sabemos que os mesmos temas presentes na estética geral podem ser encontrados na filosofia da arte. A arte é a expressão estetizada da experiência da comunidade, ligada à natureza e à sua época, encaminhando-se na direção da liberação do sofrimento, expressão da situação dual, na conquista da alegria perpétua na inconsciência universal.

Estas mesmas teses de filosofia da arte foram retomadas por Graça Aranha nas suas duas conferências que receberam o título de "O Espírito Moderno", quando de sua publicação em livro, em 1925. [27]

"A emoção estética na arte moderna", conferência inaugural da Semana de Arte Moderna de 1922, não é mais que a súmula das concepções filosóficas de Graça Aranha a respeito da arte presentes em *A estética da vida*. A segunda conferência, a famosa conferência na Academia, em junho de 1924, apresenta uma proposta mais ampla de renovação. "O Espírito Moderno" é a plataforma de um projeto de construção da cultura nacional. Veja-se a este respeito o final da conferência que levaria Graça Aranha a abandonar a Academia: "O movimento espiritual, modernista, não se deve limitar unicamente à arte e à literatura. Deve ser total. Há uma ansiada ne-

25 *A estética da vida*, p. 607.
26 *A estética da vida*, p. 608.
27 *O espírito moderno* (ensaios), Monteiro Lobato, São Paulo, 1925.

cessidade de transformação filosófica, social e artística". [28] Como tal, ela abarca a quase-totalidade dos temas de *A estética da vida*. Seu maior interesse, no entanto, para nós, é sua definição do espírito nacional. Continuando a mesma linha de pensamento de *A estética da vida*, ela vem acompanhar o surto do nacionalismo modernista de 1924.

Proferida em data posterior à da publicação do "Manifesto Pau-Brasil" de Oswald de Andrade, tal definição apresenta críticas veementes à postura nacionalista do romancista do *Miramar* e inaugura uma viva polêmica que pareceu a alguns autores ter levado à separação dos grupos modernistas carioca e paulista. Esta polêmica, em que a maior parte dos modernistas participou, teve como campo de batalha a questão da brasilidade. Comentando a polêmica em carta de outubro de 1924 a Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira foi quem, acima dos desaforos que caracterizavam o clima literário do momento, compreendeu melhor o problema. Diz ele:

> "Pensando bem, creio que no fundo estão todos de acordo, e o problema é enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos" [29].

Ao analisarmos a questão do nacionalismo modernista na segunda metade da década de 20, teremos a oportunidade de fixar melhor os elementos dessa polêmica.

Utilizando os conceitos apresentados na parte geral de *A estética da vida*, Graça Aranha propõe, num segundo momento da obra, na parte intitulada "Metafísica brasileira", um retrato-diagnóstico do caso brasileiro e a sua terapêutica do Brasil.

Os instrumentos utilizados na feitura desse retrato são os que lhe são fornecidos pela ótica geral da obra. A intuição sentimental da realidade, e não a reflexão a respeito dos fragmentos de que se compõe, que seria o caminho da ciência, é o que permite a Graça Aranha apreender a nacionalidade brasileira. Esta nacionalidade, captada de forma intuitiva, como o será também nas vertentes os-

28 Citaremos *O espírito moderno* segundo a edição da *Obra Completa* de Graça Aranha, p. 754.

29 Carta incluída no segundo volume de *Poesia e prosa*, Aguilar, Rio. Datada do Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1924.

waldiana e verde-amarelista do modernismo, ou no *Retrato do Brasil* de Paulo Prado, se define através dos traços psicológicos coletivos que constituem a alma brasileira. A nacionalidade ou a alma da raça, que não pode ser explicada mas intuída através de uma espécie de psicologia profunda da coletividade, é o que interessa a Graça Aranha nesta sua "Metafísica brasileira".

O traço característico da alma brasileira é sua função imaginativa. O brasileiro não se caracteriza pela sua faculdade de idealização, de expressão estética, ou pelo predomínio do pensamento. A representação do universo se faz no Brasil de forma ilusória, imaginosa. O brasileiro vive a sua relação com a realidade em estado de magia [30]. A própria história da civilização brasileira pode ser contada em função dessa imaginação. Ela é a história da nossa imaginação. A fascinação do ouro, que provocou nos séculos anteriores o desbravamento do país, é a ilustração de que a civilização aqui se processa tendo como motor uma miragem [31]. A busca de uma riqueza imaginada provocou no país a marcha para o interior e o contato com uma natureza dotada sempre dos mais fantasiosos poderes. As dificuldades encontradas nessa conquista fez com que ficássemos presos à imagem de um mundo ameaçador e aterrorizante, onde a morte nos espreita em florestas traiçoeiras ou nas pérfidas águas dos rios sinistros [32].

Quando não é esta a imagem que projetamos na natureza que nos envolve, adotamos as atitudes ufanistas ou providencialistas pelas quais exaltamos de forma imaginosa o prestígio do território e esperamos dele, inativos, extasiados, a doação de seus frutos [33]. As duas atitudes, de temor ou exaltação diante da natureza, resumem, segundo Graça Aranha, a tragédia fundamental da existência da alma brasileira.

A imaginação, que marca nosso contato com a natureza do país, é a causa da nossa impossibilidade de nos integrarmos no cos-

30 Citamos segundo a edição da *Obra Completa* de Graça Aranha, INL, Rio, 1968, p. 619.
31 *Id.*, p. 621.
32 Graça Aranha *Obra Completa*. Rio, INL, 1968, p. 622.
33 *Id.*, p. 622.

Biblioteca Universitária
UFSC
0.192-083-7

mos em movimento. Se a integração do espírito humano na natureza que o envolve é condição para a integração no cosmos universal, a alma brasileira, em situação de não-adequação com a natureza do país, está condenada a permanecer dentro da estrutura dualista da diferenciação eu-cosmos. Não há comunhão, não há adequação da alma brasileira com a natureza. Não há, então, possibilidade de integração da alma no cosmos espetaculoso.

A imaginação, característica do gênio da raça, explica a nossa história, mas possui, ela própria, uma história. Graça Aranha assim nos descreve esta história: a origem da alma brasileira é tríplice [34]. Foi através da síntese dos traços fundamentais da alma de três raças que se formou a imaginação brasileira. Três raças e três gênios diferentes, mas todos eles mantendo com a natureza um afastamento – e, portanto, a situação dual – encontraram-se, segundo Graça, no prodígio da natureza tropical e contribuíram para a formação da imaginação brasileira.

Cabe, em primeiro lugar, apontar as características da alma portuguesa. O português é fundamentalmente melancólico. Melancolia já herdada do espírito latino e que se torna mais marcante na vocação portuguesa para a conquista dos mares. João Ribeiro ressaltou, na sua crítica do *Imparcial,* o valor estilístico dessas passagens. "... e nos olhos, doces e tristes, das mulheres portuguesas, vê-se ainda a saudade das caravelas" [35].

Há ainda a contribuição africana na constituição da alma brasileira [36]. O espírito do africano caracteriza-se por sua infantilidade. Ele é ilusionista. Seu contato com a natureza que lhe inspira o medo se expressa em representações ilusórias, mentirosas da realidade. Sendo assim, o esforço do africano para vencer o terror cósmico não consegue superar a estrutura dual a que nos referimos acima.

O terceiro elemento, o que será tomado como o mais fundamental dentro do modernismo, na sua valorização do que é nativo – o índio, – transmitiu à alma brasileira a metafísica do terror. Esta metafísica "gera na consciência a ilusão representativa das coisas e enche de fantasmas, de imagens, o espaço entre o espírito humano e a natureza" [37].

Então o brasileira não entra em equilíbrio d o cosmos?

34 *Id.*, pp. 620 e 621.
35 João Ribeiro, *Crítica, Os Modernos*, edição da Academia Brasileira de Letras.
36 *Id.*, p. 620.
37 *Id.*, pp. 620-621.

É interessante ressaltar aqui a utilização feita por Oswald de Andrade, em *Antropofagia,* desta metafísica bárbara. Benedito Nunes, em seus escritos que prefaciam os textos teóricos de Oswald de Andrade, refere-se a "uma inversão parodística da filosofia de Graça Aranha" nos propósitos de Oswald de Andrade [38]. Segundo ele, haveria em Graça Aranha a recusa pura e simples da metafísica bárbara, e, na posição da antropofagia de Oswald, a sua recuperação. O que precisamos perguntar a respeito desta interpretação é se no próprio tratamento que Graça Aranha propõe dessa metafísica, tal como veremos ao tratar da terapêutica do caso brasileiro, não há já uma tentativa de valorização-transformação. Nossa hipótese é a de que os elementos bárbaros que fazem parte integrante da cultura brasileira não são simplesmente rechaçados por Graça Aranha, mas pensados como dados a serem transformados no processo de acomodação da alma brasileira à natureza.

Finalizando esta análise do retrato-diagnóstico do Brasil na obra de Graça Aranha, podemos apresentar o seguinte balanço: a relação da alma brasileira com a natureza, feita por intermédio da imaginação, é inadequada. A situação de não-adequação com a natureza impede à alma brasileira sua comunhão com o todo universal. Por esta razão é preciso, definir os trabalhos – a terapêutica – que possibilitarão a integração da alma brasileira na totalidade do cosmos. Em outros termos, é preciso superar o estado de dualismo em que permanecemos através da execução de trabalhos morais.

A terapêutica, por via de trabalhos morais, que propõe Graça Aranha tem por objetivo último a cura da alma brasileira. Não se está tratando aqui de negar o caráter do gênio brasileiro. Graça Aranha acredita que o caráter de cada povo é persistente, e "vem do passado e será o mesmo no futuro, através das peregrinações do sangue e do espírito" [39]. Trata-se, antes, de transformar a relação da alma brasileira com a natureza que a circunda. Mais uma vez a filosofia de Graça Aranha se apresenta como filosofia da ação. É uma filosofia da ação, uma ética para o caso brasileiro. É preciso se empenhar na realização de um trabalho, de trabalhos morais do homem brasileiro [40].

38 Oswald de Ar ·de, *Obras Completas,* vol. VI, Civilização Brasileira, Prefácio, XXXII.
39 *A estética da* 619.
40 *A estética da vida,* p. 624.

Os trabalhos do homem brasileiro que irão possibilitar a sua libertação do terror e da dor devem-se aplicar principalmente à realização da íntima unidade do homem com o todo. São três esses trabalhos: o primeiro consiste em vencer a nossa natureza; o segundo, em vencer a nossa metafísica; o terceiro, em vencer a nossa inteligência [41].

O esforço de vencer a nossa natureza requer a transformação da nossa relação com elas, com o mundo tropical que sentimos nos apavorar e esmagar. Diante da natureza exuberante, o brasileiro é o lírico da tristeza [42]. "Lamenta-se e transforma em dor a alegria tropical..." [43] "Ainda não sentiu gloriosamente nos trópicos magníficos o frêmito do turbilhão das coisas tumultuosas" [44]. É preciso transformar esta relação em hino dionisíaco, fazer desta relação a via de participação no ritmo vital da natureza. E, como que antevendo *Cobra Norato* de Raul Bopp, ou *Macunaíma,* Graça Aranha acrescenta:

> "O Brasil cessará um dia de ser o ambiente da elegia para inspirar os acordes do hino dionisíaco à força, à beleza, à alegria de nascer, que ali sorri na irreprimível germinação da vida maravilhosa" [45].

O segundo obstáculo a ser superado pelo homem brasileiro é a metafísica bárbara que herdamos de dois dos povos que nos formaram, o negro e o índio [46]. Já vimos que esta metafísica mantém a relação dual do homem com a natureza. Dela resulta o misticismo físico no qual a natureza é divinizada e representada sob aspectos trágicos. Também desta metafísica deriva a situação de imobilidade da alma brasileira diante de uma natureza que se apresenta como invencível. Ao dualismo desta metafísica devemos opor, aponta Graça, a concepção estética do universo. Nesta concepção, nós e a natureza seremos um só. Por esta razão devemos nos aproximar da natureza e tratá-la como a nós mesmos. Este é o caminho da integração no todo universal.

41 *Id.*, p. 624.
42 *Id.*, p. 626.
43 *Id.*,
44 *Ibid.*
45 *Id., ibid.*
46 *A estética da vida*, p. 627.

A inteligência no Brasil, sua capacidade de pensar a realidade, é marcada fortemente pelos elementos bárbaros que foram nossos formadores [47].

A harmonia sutil, afirma Graça, entre o espírito e a matéria, que é trabalho da inteligência, inexiste no Brasil. Já vimos, anteriormente, que é pela imaginação que a alma brasileira se caracteriza. Mas vimos também que a expressão dessa imaginação é nitidamente ilusória.

Tomemos por exemplo a arte brasileira. Ela não é a representação da realidade, não está incorporada ao ritmo da vida, é antes representação de estados subjetivos surgidos do nosso temor diante da realidade. Vemos aqui a coincidência das idéias estéticas apresentadas nas duas conferências de Graça Aranha, a da inauguração da Semana da Arte Moderna em São Paulo, em 1922, e a de 1924 na Academia [48] com as de *A estética da vida*. Nas três obras mencionadas observamos a crítica do subjetivismo da arte brasileira e a proposta de um objetivismo não da arte como representação mimética do real, mas como participação integrativa no todo universal.

Referindo-se à ausência de artes plásticas no Brasil em *A estética da vida,* diz Graça Aranha: "A razão essencial (desta ausência) é que, para o livre e completo desenvolvimento destas artes, falta-nos um considerável sentimento realista" [49]. E ainda:

> "Para que houvesse artes plásticas e fôssemos uma nação de artistas da forma, seria indispensável uma grande intimidade com a natureza e sentirmos a imperiosa necessidade de representá-la pela sua cor e pelas suas linhas; seria preciso o sentimento da realidade, que é o sentimento das coisas objetivas..." [50]

Na conferência de 22, referindo-se ainda às artes plásticas:

> "... eis a paisagem brasileira. É construída como uma arquitetura, são planos, volumes, massas. A própria cor da terra é uma profundidade, os vastos horizontes absorvem o céu e dão

47 *Id.*, p. 629.
48 *O espírito moderno.*
49 *A estética da vida,* p, 630.
50 *Id.,*

a perspectiva do infinito. Como ela provoca a transposição, pela arte, que lhe dê no máximo realismo a mais alta idealidade!" [51]

E na conferência de 24, na Academia, ao propor o seu objetivismo dinâmico: "para o objetivismo dinâmico a arte exprime o movimento das coisas, que agem pelas suas próprias forças independentes do eu" [52].

Graça Aranha se afasta, assim, tanto das concepções naturalistas da arte que propunham uma representação mimética do real, quanto das teses subjetivistas herdadas do romantismo. Mas no caso brasileiro é, em primeiro lugar, contra estas últimas que é preciso reagir. Não que os ideais naturalistas não sejam também um alvo de sua crítica. Vimos inclusive como o tema e o anedótico são considerados como restritivos à expansão das artes, e veremos mais adiante como o mesmo problema se colocará para a arte brasileira. Mas é que, tratando-se aqui do problema da alma brasileira, o traço fundamental de sua expressão artística é o lirismo de um romantismo amedrontado que melhor representa a tradição artística brasileira.

Por detrás dessas digressões sobre a natureza da inteligência nacional e agora sobre os remédios para a sua cura, o que está em jogo em todo esse processo é o tema da integração. Processo que em última análise nos remete à integração maior, no cosmos em movimento, mas onde estão inseridos, como momentos necessários, outros níveis de integração: com a natureza circundante e dos homens entre si.

É este mesmo tema que alimenta as observações feitas em *A estética da vida* a respeito da literatura brasileira. Em algumas poucas linhas, momento de rara concisão na obra de Graça, *A estética da vida* indica aspectos importantes para serem considerados em nossa análise. Trata-se inicialmente da nossa poesia, mas logo percebemos que o tema se amplia, e o que está em questão é todo um projeto cultural. Pela riqueza dessa passagem vamos transcrevê-la aqui em sua íntegra:

"Na ausência das artes plásticas a nossa imaginação tem os seus meios de expressão na literatura. A nossa produção literá-

51 *O espírito moderno*, edição da *Obra Completa*, p. 743.
52 *Id.*, p. 745.

ria é vasta e longa, mas ela se caracteriza infelizmente pela falta de obras que pela universalidade da emoção ou da criação tenham entrado no patrimônio coletivo da humanidade. É verdade que a literatura portuguesa também não atingiu a essa alta situação, não porque fosse escrita em uma língua pouco conhecida, mas porque os seus melhores escritores, limitando-se ao quadro português, não souberam tirar das particularidades de seus assuntos a generalidade da emoção indispensável para a comunicação com o espírito dos outros povos. Não tiveram o gênio dos escritores da Noruega e da Suécia que exprimiram nas suas obras o interesse universal, permanecendo essencialmente escritores das suas pequenas nacionalidades.

É possível que a literatura brasileira transmita um dia o fluido que nos ponha em comunicação com o universo inteligente. Por ora, ela não satisfaz plenamente à própria alma brasileira. Há uma discorrelação entre esta e os seus intérpretes. Não temos monumentos literários, como têm todos os povos, porque somos um caos, a matéria cósmica informe. É precisa a estratificação pelo tempo para que se erga o monumento, pedregoso embora, mas fixo e eterno, que exprima o gênio de uma raça. Por ora, vagamos na fluidez dos elementos. Todo o idealismo profundo e misterioso que se escapa na poesia triste e inquieta raras vezes chega a penetrar nas regiões da literatura. A poesia culta, ou é extremamente formal, ou pela sua emoção lírica e às vezes panteísta é tão superior que é sentida por poucos.

Esse 'formalismo' da nossa poesia se propaga por toda a literatura. O brasileiro balbucia ainda uma língua em que se sente estrangeiro, e como não escreve nesta língua hesitante, a literatura não representa pela língua escrita a alma coletiva. Há uma língua escrita e uma língua popular. Aquela, produto de cultura, é fria, acadêmica, gongórica, e nesse país em formação, cuja alma procura manifestar-se com energia e por sinais precisos, que sejam os signos fiéis das coisas exteriores da nossa vida e dos secretos anseios do nosso espírito, volta-se estranhamente e sem esperteza ao classicismo 'bárbaro' dos portugueses, como à suprema forma literária do Brasil. É uma vasta literatura de pedantes. É o defeito da cultura artificial, vício que perdeu as modernas literaturas italianas e espanholas, que foi constante em Portugal, e separa pela linguagem a casta dos literatos do verdadeiro espírito nacional.

Assim, a nossa inteligência, para se libertar dos elementos bárbaros, fez da cultura um ato de mau gosto e um ato de covardia, produzindo uma literatura incolor, sem obras, onde o idealismo do nosso espírito metafísico não encontra os seus símbolos, nem a vida as suas criações ideais. E no entanto aqueles elementos bárbaros da nossa formação espiritual e da nossa nacionalidade reclamam, antes de seu desaparecimento total, os seus vates e os seus escritores. O que há de grandioso, de descomunal, de monstruoso, de amorfo, de infantil, de caduco mesmo, na natureza e nas gentes exige a sua epopéia. Alguns tentaram ser o poeta, o épico desta selvageria. A natureza os fez bárbaros e capazes da necessária inconsciência. A cultura rudimentar, porém, que adquiriram, pô-los em desequilíbrio com a sua verdadeira *pátria*. O pedantismo matou neles a íntima selvageria, deixaram de exprimir inconscientemente para ver e explicar. Nunca tais escritores se entenderam secretamente com as coisas de que trataram" [53].

Primeiro, uma simples constatação – a ausência das artes plásticas. Infundada certamente, mas compreensível para a época. O conhecimento ou descobrimento das artes plásticas do período colonial, como do Aleijadinho, por exemplo, é resultante do surto de redescoberta do país empreendido pela geração modernista. Mas não é o que importa. Segue-se outra constatação: a literatura existe. Sempre existiu produção literária no Brasil. Mas é o caráter desta produção que é preciso criticar e remediar.

Com efeito, qual a função da arte e da literatura em particular? A função de integração no cosmos universal. E para haver essa integração um pressuposto é necessário: há de haver adequação da arte à terra em que ela se produz. Ou ainda, o caminho que conduz o espírito para sua integração no cosmos passa necessariamente pela integração no território da nação. No caso particular da arte é pela imersão no nacional que se dá a comunicação com o universo inteligente.

Graça Aranha tenta aqui uma análise comparativa. As literaturas de pequenas nacionalidades como as da Noruega ou da Suécia lograram obter um alcance universal. Como assim? Foi tematizando, incorporando em si os elementos nacionais que estas litera-

53 *A estética da vida*, pp. 631-632.

turas alcançaram interesse universal. Já o mesmo não se deu no caso português ou brasileiro. Não participamos ou não comungamos no universo artístico global. A razão disto está na nossa não-integração em nossa própria realidade. É preciso, portanto, que a arte brasileira se volte para o Brasil. Volta ao Brasil que significa, para Graça Aranha, integração da arte com a realidade brasileira. Porque tal fenômeno não ocorreu entre nós é o que já vimos anteriormente. O caráter próprio da nacionalidade brasileira é a imaginação. Mas esta faculdade aqui se desenvolveu não afirmando uma função de integração, mas de afastamento com relação à terra. Não se confundindo com a terra, mas distanciando-se dela pela via da metafísica bárbara, expressão do terror da situação dual.

Como Graça diz, há uma inadequação da alma com a arte, querendo com isso dizer: a alma brasileira ainda não conseguiu exprimir de forma adequada, através da arte, seu contato com a natureza. Eis o nosso mal, que se manifesta em diversos sintomas. Todos eles sintomas de um desenraizamento. O mais fundamental porém, aquele que nos obriga à aproximação com o ideário dos modernistas, concerne ao problema do formalismo da literatura brasileira.

O que significa afirmar que nossa literatura é formalista? Formalismo é aqui aproximado de artificialismo. Já que desprovida de raízes que a prendem à terra, a literatuta – e a cultura, de um modo geral – é uma criação artificiosa de uma elite letrada que copia as produções culturais elaboradas no exterior. Daí a afirmação de Graça Aranha que coincide, anos mais tarde, com a de Mário de Andrade. "Há uma língua escrita e uma língua popular." Fazer literatura nessas condições é situar-se no espaço artificioso dos jogos lingüísticos onde a cultura nada mais significa que o ocultamento arrependido da sua própria ausência.

Com Graça Aranha vislumbramos assim um traço fundamental da nossa história cultural: primeiro momento – as elites culturais rejeitaram as raízes que deveriam prendê-las à nação. Segundo momento: uma vez que é impossível fazer cultura independentemente das raízes nacionais, aquilo que no Brasil se fez e recebeu o nome de cultura não deveria merecê-lo e representa apenas, em seu artificialismo notório, o fato de que escondemos, na construção de uma falsa cultura, a nossa própria ausência de cultura. Terceiro momento, e que agora é proposto: torna-se forçoso enraizar a cultura na terra. "Contra as elites vegetais, em comunhão com o solo" – dirá mais tarde o "Manifesto Antropofágico". Não é outra a mensagem de

Graça Aranha em *A estética da vida*. Contra o pedantismo da falsa cultura é preciso fazer a epopéia dos elementos bárbaros que foram, num primeiro momento, renegados.

Com a linguagem que será utilizada mais tarde, sobretudo a partir do contato dos nossos modernistas com a obra de Freud [54], nossa cultura se fez pelo recalcamento dos elementos nacionais que deveriam constituir seu ponto de partida.

Desenraizada, ela produziu suas obras – manifestos flagrantes de uma inexistência. Cumpre então elaborar um projeto cultural. Nossa única saída é a da cultura nacional, posto que só existe cultura com seu enraizamento no solo da nação.

A proposta de Graça, em seu conjunto, agora se nos afigura de forma flagrante. Tudo deve tender à integração no cosmos em movimento. Temos trabalhos a cumprir neste sentido. No caso brasileiro, o triplo trabalho para a integração no cosmos inclui a elaboração de um projeto cultural. Este projeto cultural, aqui sobretudo tratado na esfera da literatura, foi travado, em seu começo, pela recusa da alma brasileira em seu caráter fundamental – o imaginativo – de integrar a natureza que a circunda. Mantivemos assim a situação dual. Ao invés de nos aproximarmos, pela produção cultural, da natureza que nos envolve, transformando nossas sensações em obras de arte, condenamo-nos, em função da utilização que fizemos do nosso traço peculiar – a imaginação, – ao afastamento da natureza e, portanto, à impossibilidade de integração cósmica.

Trata-se agora de mudar nosso caráter nacional? Não, mas de definir para ele uma nova função: integrando a natureza, os elementos bárbaros contidos nela, transformando-os em dados componentes de um novo projeto cultural. Não procedendo dessa forma manteremos, em primeiro lugar, a situação dual e o terror que a acompanha; em segundo, a impossibilidade de participar do universo inteligente que é o conjunto da produção intelectual das nações; em terceiro, a situação de importadores de uma cultura já pronta que só faz denunciar nossa nulidade em termos de produção cultural.

54 O "Manifesto antropofágico" de Oswald de Andrade, assim como muitos de seus textos jornalísticos do período, jogará com a linguagem de *Totem e tabu* de Freud. Ver a este respeito a leitura da Antropofagia feita por P.F. de Queiroz-Siqueira no artigo "Un Singulier Manifeste", publicado na *Nouvelle revue de psychanalyse*, nº 6, Paris, 1972.

São alguns aspectos dessa interpretação-retrato do Brasil e da terapêutica proposta por Graça Aranha que precisamos reter para a compreensão do nacionalismo modernista que emerge a partir dos anos 1924-25, sobretudo nas duas vertentes que pretendemos analisar mais de perto – o verde-amarelismo e os movimentos orientados pela obra de Oswald de Andrade do Pau-Brasil à Antropofagia.

Um primeiro aspecto diz respeito à própria maneira de se definir a nacionalidade. Já observamos, com relação a este problema, que interessa a Graça Aranha, para esta definição, a busca dos traços fundamentais característicos da alma brasileira. O instrumento privilegiado nessa busca é a intuição. Trata-se de captar por intermédio desta faculdade privilegiada a chave que descobre o perfil íntimo da nação, os traços que, segundo Graça Aranha, resumem e exprimem os sentimentos das almas singulares de todos os brasileiros formando um todo imortal [55]. Este modo de definir a nacionalidade – marcado de frágil psicologismo – e a confiança ingênua no instrumento intuitivo desta operação são elementos que iremos encontrar nos textos de Oswald de Andrade e do grupo antropofágico, assim como na vertente verde-amarelista de Plínio Salgado.

Mas é sobretudo no projeto de elaboração de uma cultura nacional inserido na obra de Graça Aranha, e a que chamamos de terapêutica do caso brasileiro, que podemos destacar os aspectos mais nítidos que nos permitirão indicar a presença da sua obra entre as contribuições que delinearam parte do ideário modernista na segunda década do século.

Com efeito, todo projeto cultural, a própria elaboração da cultura, consiste na superação da natureza. Na parte de *A estética da vida* que se intitula "Cultura e Civilização", a cultura é entendida como subjugação da natureza pelo homem, como violência do homem à natureza [56]. A cultura – e aqui também se manifesta a herança que a Escola do Recife nos legou do seu contato com a filosofia alemã – é aquilo que o homem superpõe à natureza e que, num certo sentido, vai contra ele [57].

55 *A estética da vida*, p. 641.
56 *Id.*, p. 635.
57 Tobias Barreto – "Glosas heterodoxas a um dos motes do dia, ou variações antisociológicas", em *Estudos de filosofia*, tomo II, INL., 1966.

Mas em Graça Aranha a questão se torna complexa, como também poderia ter-se tornado complexa na Escola do Recife, em função de sua adesão ao monismo filosófico. Uma vez que nele o monismo é uma defesa da integração do homem na natureza, todo o problema está em que o que se deve pensar é a forma da relação do homem com a natureza. Duas maneiras existem de experimentar esta relação. A primeira, afastada por Graça Aranha, consiste na aceitação da posição dual homem-natureza. A segunda, proposta por nosso autor, define a superação da natureza, na construção da cultura, não como o não levar em consideração a natureza neste esforço de construção, mas em construir, fazer cultura em adequação com a natureza.

Só esta perspectiva, aos olhos de Graça Aranha, realiza a superação do dualismo e a integração do eu no cosmos. É a relação homem-natureza que aqui está em jogo. Não se trata de afastamento, mas de superação. Superação, é importante frisar, significando construir culturalmente levando em conta a natureza. Fora dessa proposta, de importância crucial, estaremos condenados à não-integração no cosmos, uma vez que esta passa necessariamente pela integração na natureza.

No caso particular da cultura nacional, essas teses revelarão toda a sua importância. A cultura brasileira deverá se constituir a partir de uma nova relação com a natureza brasileira.

Não se vai negar o traço imaginativo peculiar da alma brasileira, muito menos abandonar-se-á o solo da cultura nacional que deve ser a própria natureza do país. Estas duas opções são absolutamente afastadas por *A estética da vida.*

A primeira, já vimos anteriormente, nos levaria a negar um postulado básico da filosofia das coletividades – o de haver um traço característico persistente da psicologia coletiva de cada povo [58]. A segunda opção afrontaria contra a própria definição do monismo proposto por Graça Aranha – afastando-se da natureza da nação não se constrói uma cultura nacional, mas antes mantém-se a situação dual característica de nossa história cultural. Foi em função do afastamento que mantivemos com a nossa natureza que não pudemos constituir uma cultura própria.

58 *A estética da vida,* p. 619.

Resta-nos então a via proposta por Graça Aranha – o projeto de construção de uma cultura nacional que, não desprezando nosso traço característico, a imaginação, nem nossa natureza, defina o projeto cultural brasileiro por um novo encontro da alma brasileira com a natureza que a circunda. Esta é a via que assegura o enraizamento necessário da cultura no território nacional. Através dessa integração em primeiro nível, alcançaremos a integração maior tal como está definida em "Nacionalismo e comunismo" [59]. É apenas pela afirmação das nacionalidades que alcançaremos a integração universal. Não se pode passar à integração universal sem antes procedermos à adequação da alma nacional com a natureza do país.

Estas observações, esperamos, esclarecerão de forma nova o debate travado no interior do movimento modernista a partir da segunda metade da década de 20. A esta altura, Mário de Andrade reivindicava a si a afirmação de que "só sendo brasileiro é que nos universalizaremos" [60]. Ora, esta mesma afirmação já está contida em *A estética da vida,* publicado no início da década. Aprofundaremos, no momento oportuno, os esclarecimentos em torno dessa polêmica. No momento convém chamar ainda a atenção para algumas teses de *A estética da vida.*

Uma primeira tese, já implícita em tudo que acabamos de afirmar a respeito da obra, diz respeito à necessária revisão do nosso passado cultural para a inscrição de um novo projeto de cultura nacional. Desta forma, Graça Aranha, mesmo sem compartilhar em todos os seus pontos da mesma revisão proposta pelo nacionalismo modernista, participa, em princípio, do mesmo empreendimento.

Uma segunda tese, também já implícita, mas que pretendemos aqui sublinhar, refere-se à filosofia da arte proposta por Graça Aranha. Ela defende veementemente a idéia de renovação. Pela renovação das artes caminharemos de forma mais rápida para a integração no cosmos em movimento. Esta integração deve, no entanto, passar pela defesa de um projeto artístico nacional.

59 *A estética da vida,* p. 644.

60 Ver carta de Mário de Andrade a Joaquim Inojosa, provavelmente de 1925, incluída por Joaquim Inojosa em seu *O movimento modernista em Pernambuco,* 2º volume, pp. 341-342. Ver também, de Mário de Andrade, carta a Manuel Bandeira, datada de São João, 1925. *Cartas a Manuel Bandeira,* Edições de Ouro, Rio, 1967, pp. 112, 113, 114.

Não queremos antecipar os passos dessa investigação, mas tudo parece indicar a existência desse mal-entendido em nossa história literária: no momento em que o modernismo esteve mais próximo das idéias defendidas em *A estética da vida*, a figura de Graça Aranha foi afastada e quase esquecida nos meios modernistas.

Capítulo II

A Renovação Estética

"Colocando o problema da reforma estética entre nós, pouco se salva do passado. Tudo, quase, vai a raso. A liquidação literária, no Brasil, assume proporções de queima."

Menotti del Picchia

A renovação estética

1. Os dois tempos modernistas

A problemática do nacionalismo literário, ao contrário do que pensam muitos comentadores e mesmo protagonistas do nosso movimento modernista, não acompanha, desde seu início, a nossa revolução literária cujo ponto mais alto e marcante é a Semana de 22. Nosso propósito neste capítulo é o de mostrar que o modernismo, do período que vai dos seus primórdios até o final da década de 20, apresenta duas fases nitidamente distintas no que concerne a suas preocupações essenciais.

Uma primeira fase, iniciada em 1917, caracteriza-se como a da polêmica do modernismo com o passadismo. Esta é uma fase de atualização – modernização em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas européias do momento e que perdura até o ano de 24. Uma segunda fase – que nos interessa analisar com mais vagar, – que se inicia no ano crucial de 24, quando o modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional, e que prossegue até o ano de 1929.

Procuraremos elucidar os elementos que constituem o ideário renovador de cada um desses momentos através da análise dos tex-

tos – manifestos, revistas, proclamações – que consideramos mais importantes do período. Esta análise nos permitirá apontar, por outro lado, uma deformação bastante freqüente que se vem repetindo na avaliação do movimento modernista.

Ela vem identificar em um só momento duas fases distintas do nosso modernismo – a primeira, cuja preocupação essencial era nitidamente de renovação estética, com uma outra, posterior a esta, quando a preocupação do movimento se amplia no projeto de elaboração de uma cultura nacional em sentido amplo. Esta deformação, sensível por exemplo na conferência de Mário de Andrade intitulada "O movimento modernista", de 1942 [1], e em grande parte das avaliações do nosso modernismo, traduz a posição de uma certa parcela da crítica que, procurando resguardar o período inicial do modernismo das freqüentes acusações de irresponsabilidade, ausência de preocupação política e indecisão ideológica, termina por projetar nesse momento da nossa história literária suas próprias preocupações, e por confundir momentos históricos diferentes na trajetória do modernismo.

Não cabe aqui fazer mais uma vez a historiografia das diversas leituras empreendidas sobre o modernismo, tema já discutido na introdução deste trabalho. Mas queremos chamar a atenção daqueles estudiosos da cultura brasileira que se interessam pela questão do modernismo no sentido de que pesquisas e ensaios, como o de João Alexandre Barbosa, em sua obra *A metáfora crítica* [2], que visam apontar os dois momentos a que nos referimos dentro do nosso modernismo – momento de renovação lingüística ou de instauração de uma nova linguagem e o subseqüente momento de preocupação com o estabelecimento de uma cultura nacional – como momentos de um mesmo processo, não podendo, por isso, ser analisados distintamente, por mais interessantes que sejam, no sentido de articular o nível lingüístico ou de renovação formal e a instância da realidade de que se fala – e de, portanto, serem um avanço sobre as análises que vinham sendo feitas até há pouco tempo no campo da história da nossa literatura –, podem levar o leitor a localizar no mo-

1 Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira.*

2 João Alexandre Barbosa, "Linguagem e realidade do modernismo de 22", in *A metáfora crítica.*

mento da renovação estética o momento de elaboração de um projeto de cultura nacional. Deixam, assim, confundir momentos diferentes da história literária e repetem com Mário de Andrade, confusamente, os atributos do movimento modernista: "seu caráter de jogo arriscado... seu espírito aventureiro ao extremo,... seu internacionalismo modernista,... seu nacionalismo embrabecido,... sua gratuidade antipopular,... seu dogmatismo prepotente..." [3].

Não queremos afirmar, com estas observações, que tais atributos não estejam presentes no modernismo, mas sim queremos distingüir cronologicamente sua situação dentro da história. Afirmações como esta de Mário de Andrade parecem indicar que coexistem, num momento único do modernismo, "um internacionalismo modernista e um nacionalismo embrabecido". Ora, uma leitura atenta dos documentos modernistas pode nos revelar que a tentativa de conciliar seus propósitos internacionalistas com o ideário nacionalista não foi uma preocupação que motivasse o grupo modernista até o ano de 1924 e que, a partir desta data, quando esta questão se colocou, sua solução exigiu uma elaboração bem mais complexa do que a simples enumeração dos atributos permite entender.

Com efeito, se analisarmos a obra do próprio Mário de Andrade, cujo artigo de 42 estamos comentando, verificaremos que até 1923, inclusive, a preocupação de elaborar uma literatura de caráter nacional é rigorosamente ausente, e é apenas no final de 1924 que esta questão de fato surge como um problema para o escritor Mário de Andrade [4]. Típica deste momento de mudança de rumo dentro do nosso modernismo é a carta, quase um manifesto, endereçada por Mário de Andrade a Sérgio Milliet, que se encontrava em Paris. Reconhecendo a dívida que o modernismo brasileiro tinha com relação às vanguardas européias, afirma Mário de Andrade:

> "Não nego os benefícios que o modernismo francês e europeu trouxe pra arte do universo. Questão de velha experiência cujo exemplo nos repôs na liberdade sincera atual. Também é só isso."

E em seguida, indicando um novo caminho, o que será trilhado por todos os componentes do grupo modernista:

3 "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira*, p. 236.
4 Ver a respeito "O noturno de Belo Horizonte" e comentários nas cartas do autor.

"Agora livres, pelo exemplo dos europeus, vamos seguir o nosso caminho que é todo diverso do da Europa desinteressante".

Mais adiante, na mesma carta, Mário aponta o problema que teremos de enfrentar:

"Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileirar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem porque hoje só valem artes nacionais... E nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para riqueza universal" [5].

Poderíamos transcrever em sua íntegra o texto de Mário. Teremos ocasião de comentar outras passagens igualmente importantes. Mas o que nos interessa aqui é que, em fins de 24, o tom que adquire a totalidade dos debates modernistas é bastante diferente daquele que apresentavam os anos anteriores.

Uma transformação capital ocorreu na cultura nacional. Já não se trata mais do problema da renovação estética, da atualização da arte em geral, de "acertar o relógio império da literatura nacional", como afirma Oswald de Andrade no "Manifesto pau-brasil". Não; a questão se transformou radicalmente. Não apenas o modernismo deve se revestir das cores nacionalistas, mas só desta forma chegaremos a alcançar o nível da concorrência universal.

É claro, as soluções apresentadas de agora em diante para a realização desta tarefa serão múltiplas. Nosso trabalho será o de mostrar o quanto a obra de Graça Aranha pôde concorrer para o delineamento dessas soluções.

Mas convém voltar um pouco atrás procurando estabelecer a cronologia dos acontecimentos.

2. *Primeiro momento modernista*

Podemos situar nosso ponto de partida deste que chamamos o primeiro momento modernista no ano de 1917, com a polêmica travada a respeito da exposição de Anita Malfatti. Este é, aliás, o marco adotado pela maioria dos historiadores do nosso modernismo [6].

5 Paulo Duarte, *Mário de Andrade por ele mesmo.* pp. 300-301.

6 Ver, por exemplo, Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna.*

Possibilitando a aglutinação do primeiro grupo modernista [7], a polêmica que, por um lado, opôs, na defesa da pintora, um artigo de Oswald de Andrade [8] e, por outro, em seu ataque, o famoso artigo de Monteiro Lobato [9] em sua seção "Artes e artistas" de *O Estado de S. Paulo*, tem o mérito, para o analista da nossa história cultural, de conter em si, como em germe, todos os elementos que compõem o quadro do primeiro momento modernista. Estes são basicamente quatro, sendo um deles o mais fundamental: a polêmica contra o passadismo, o apelo às vanguardas européias, a importância das artes plásticas, a necessidade de se elaborar uma nova linguagem para uma nova "realidade".

Consideremos seu elemento mais essencial: o modernismo deste primeiro momento se afirma sobretudo por seu *caráter polêmico com relação ao que ficou sendo denominado o passadismo*. Trata-se, antes de mais nada, de defender, em função do progresso material, a *modernização*, qualquer forma de modernização do nosso ambiente cultural. Ao mesmo tempo, o processo de modernização propugnado pelo primeiro grupo modernista era uma proposta de *atualização*. O ambiente culto da nação deveria acompanhar o processo de modernização sentido em outras instâncias da vida nacional. Nossos primeiros modernistas, ou – já que a denominação ainda não havia sido adotada – o grupo que inicialmente se propôs empreender a tarefa de modernização, localizado na região mais próspera, em termos materiais, do país, a São Paulo da época, não poderiam deixar de se comunicar e de se atualizar culturalmente em relação aos grandes centros de irradiação dos movimentos renovadores. Paris, mais especialmente, constituiu o pólo a partir do qual se irradiaram as forças que deram vida ao nosso grupo renovador em sua tarefa de modernização/atualização do ambiente cultural do país. Foram ativados todos os canais diretos, em seus contatos de viagens, ou indiretos, através dos incipientes meios de comunicação, na importação de toda informação de vanguarda da capital francesa.

Apenas a título de ilustração, bastaria o conhecimento da correspondência de Mário de Andrade com Sérgio Milliet, com Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade até 24 ou mesmo com Manuel

7 Mário da Silva Brito, *op. cit.* p. 60.
8 *Id.*, p. 61.
9 *Id.*, p. 52.

Bandeira, para termos uma idéia da importância, para nossos primeiros modernistas, do contato com as vanguardas européias do momento.

Em carta datada de fevereiro de 22, Mário se dirigia a Manuel Bandeira:

> "Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papini. Será já um mérito ligar estes dois homens diferentíssimos como grácil lagoa de impetuoso mar. É verdade que movo com eles as mesmas águas de modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito duma época" [10].

Percebe-se nitidamente, por todo este período que vai de 17 a 24, a constante utilização de todos os processos artísticos inovadores na quarela empreendida pelos modernos contra o passadismo.

Devemos notar, portanto, desde já, que nos primórdios mesmo do momento sentimos a presença de dois dos traços característicos do primeiro modernismo. O primeiro, de caráter polêmico, de oposição ao passadismo, vem ativar o segundo traço característico do momento – a absorção das conquistas das vanguardas européias pela literatura dos novos que surgiam.

Um terceiro elemento importante para a compreensão deste processo de ruptura com o passadismo, que consistiu no trabalho do primeiro grupo modernista, está na íntima relação que manteve a literatura com as artes plásticas neste período. Vimos que foi em função de uma exposição de pintura que se travou a primeira batalha desta polêmica que se desenvolveu até 1924; sabemos também que os propósitos dos modernistas de primeira hora não consistiam apenas em modernizar/atualizar o ambiente das letras do país, mas sim que eles se propunham empreender tarefa mais ampla – a da reforma do ambiente artístico em geral. Nesse sentido, o papel desempenhado pela pintura e pelas artes plásticas em geral, em sua relação com a literatura, é um fenômeno que merece aqui ser destacado. A importância da exposição de Anita Malfatti em 17, a descoberta de Brecheret em seguida, a presença de Di Cavalcanti na organização da Semana de 22, a importância nela atribuída às artes plásticas, e mais tarde a figura de Tarsila do Amaral e seus impor-

10 Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 24.

tantes contatos com os grupos cubistas franceses são fatos que merecem ser lembrados na caracterização deste período do modernismo. A polêmica sustentada pelos modernistas desta fase teve muitas vezes por objeto a defesa da renovação das artes plásticas e o ataque à herança acadêmica que nos fora legada pelo século XIX.

Em sua conferência de 42, Mário de Andrade assim se refere a este fenômeno:

> "Com efeito: educados na plástica 'histórica', sabendo quando muito a existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação" [11].

Podemos perceber nesta declaração que o que importava ao grupo renovador nesta fase inicial do movimento não era a adesão a esta ou aquela orientação em pintura ou em literatura. O que importava, o que sobretudo se valorizava, era o fato da obra ser moderna ou assim se apresentar dentro do nosso ambiente cultural. E ser moderno significava tudo aquilo que vinha se opor aos cânones passadistas que, até então, dominavam a cultura nacional.

Mas tentemos precisar, através dos textos, os elementos desta querela contra o passadismo. O que é que está em questão nestes dois primeiros textos da polêmica que se iniciava?

Afirma o texto de Monteiro Lobato na defesa dos ideais passadistas:

> "Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós 'sentimos'; pâra que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em 'pane' por virtude de

11 Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira*, p. 232.

alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá 'sentir' senão um gato, e é falsa a 'interpretação' que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes" [12].

Para a nossa sensibilidade de hoje pode parecer ridícula esta veemente profissão de fé no mais retrógrado academismo defensor de uma visão da pintura de cunho nitidamente representativista, nos moldes do naturalismo do século XIX, erigindo-se em definição universal da pintura e utilizando para isto os argumentos ingênuos de um cientificismo simplista. Mas, para os contemporâneos de Lobato, excetuando o restrito círculo dos renovadores, tais argumentos se apresentavam como alguma coisa de bastante razoável. Mesmo para o público culto da época, acostumado à padronização acadêmica do que Mário de Andrade chamou de plástica "histórica", "quadro de carneiros que não fosse lã mesmo não prestava" [13]. E pode-se imaginar o escândalo e o quanto pode ter sido utilizado pelo grupo modernista que iria se formar o impacto desta primeira exposição de Anita Malfatti.

A primeira defesa que se faz da pintura de Anita Malfatti vem exatamente combater o academismo passadista de Monteiro Lobato. Mais precisamente, o autor do artigo, Oswald de Andrade, visa, combatendo os estreitos cânones da estética naturalista do passadista Lobato, apontar o caminho de modernização – atualização presente nos quadros da pintora.

Observemos a argumentação de Oswald de Andrade:

"Era natural que elas (as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades) surgissem no acampamento da nossa vida artística. A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia.... Na arte, a realidade na ilu-

12 Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 52 e seguintes.
13 "Manifesto pau-brasil".

são é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir" [14].

Está claro que as palavras do articulista Oswald de Andrade refletem a visão de alguém que, tendo acompanhado os passos do progresso das artes plásticas nos centros renovadores do momento, pode, por esta razão, denunciar o "preconceito fotográfico" a que estava acostumado o nosso público. Sabemos também que o que importa para Oswald de Andrade não é a defesa das telas expressionistas ou cubistas expostas na mostra de Malfatti, mas a simples defesa do moderno e do atual, e o ataque à estética naturalista identificada ao passadismo.

A partir de 1917 os primeiros dados da polêmica estão lançados. Precisamos saber como ela se desenvolveu. Precisamos, mais que tudo, destacar a que exatamente se propunham os modernos e o que era identificado por eles como passadismo. E ainda mais: precisamos saber de que atualidade, ou a partir de que situação, o grupo dos renovadores podia fazer ouvir suas vozes.

A polêmica prossegue, sobretudo através de artigos em jornais, até a Semana de 22. São protagonistas neste debate Oswald de Andrade, nas páginas do *Jornal do Comércio* de São Paulo e em *Papel e Tinta,* Menotti del Picchia, no *Correio Paulistano,* e Mário de Andrade, nas páginas que lhe eram cedidas por Oswald de Andrade.

Alguns textos deste período, especialmente os de 1921, poderão nos dar as respostas para as questões acima formuladas. Destacaremos cinco textos importantes de autores modernistas e tentaremos completar o quadro deste período. São eles o discurso proferido por Oswald de Andrade em homenagem a Monetti del Picchia no "Trianon", em São Paulo, em janeiro de 21 [15]; o artigo "Na maré das reformas", de Menotti del Picchia, publicado no *Correio Paulistano* alguns dias depois do discurso de Oswald de Andrade [16]; o artigo de Oswald de Andrade sobre Mário de Andrade, "O meu poeta futurista", publicado em maio de 1921 do *Jornal do Comércio* [17]; a resposta de Mário de Andrade a este artigo, publicada em

14 Mário da Silva Brito, *op, cit.*, p. 62.
15 Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 180 e seguintes
16 *Id., ibid.*, pp. 188 e seguintes.
17 *Id., ibid.*, pp. 228 e seguintes.

junho de 1921 no *Jornal do Comércio* com o título "Futurista?!" [18]; e, finalmente, a série de artigos polêmicos de Mário de Andrade intitulada "Mestres do passado", publicada também no *Jornal do Comércio* no segundo semestre de 1921 [19].

Quem conhece o "À guisa de prefácio" das *Memórias sentimentais de João Miramar* poderá reconhecer no discurso do "Trianon", feito por Oswald de Andrade, o mesmo estilo de Machado Penumbra. Nele, Oswald se dirige a Menotti "em nome de meia dúzia de artistas moços de São Paulo" [20]. Sabemos que a esta altura os modernistas paulistas já se haviam constituído em grupo. Mas, mais do que isto, interessa-nos, na homenagem de Oswald, a relação por ele estabelecida entre a paisagem da cidade de São Paulo, seu progresso material e a existência de exprimir artisticamente, "numa tecla de sonoridade diferente" [21] das que eram conhecidas, esta nova realidade. Trata-se de, num mundo moderno, agitado por uma vida moderna, criar uma linguagem adequada a este novo mundo. Esta seria a linguagem elaborada pelos modernistas. Não pelos modernistas sozinhos, como já o dissemos, mas também pelo contato dos modernistas com as novas linguagens artísticas elaboradas em Paris. Apontaremos a passagem mais relevante deste discurso:

> "Estamos no Trianon, devassando a cidade panorâmica no recorte desassombrado das suas ruas de fábricas e dos seus conjuntos de palácios americanos. É a cidade que, nas suas gargantas confusas, nos seus desdobramentos infindáveis de bairros nascentes, na ambição improvisada das suas feiras e na vitória dos seus mercados, ulula uma desconhecida harmonia de violências humanas, de ascensões e desastres, de lutas, ódios e amores, a propor, às receptividades de escol, o riquíssimo material das suas sugestões e a persuasão imperativa das suas cores e linhas.
>
> São Paulo é já a cidade que pede romancistas e poetas, que impõe pasmosos problemas humanos e agita, no seu tu-

18 *Id., ibid.*, pp. 234 e seguintes.
19 *Id., ibid.*, pp. 254 a 309.
20 *Id., ibid.*, p. 181.
21 *Id., ibid.*, p. 180.

multo discreto, egoísta e inteligente, as profundas revoluções criadoras de imortalidades" [22].

O artigo "Na maré das reformas", de Menotti del Picchia [23], que constitui, junto com o discurso de Oswald de Andrade, o chamado "Manifesto do Trianon" exprime, de forma mais precisa, os propósitos renovadores do "bando dos formalistas negados e negadores" de São Paulo [24]. Não valeria a pena reproduzir aqui o artigo de Menotti. Seu autor não é o Oswald de Andrade que assina Machado Penumbra. Ele é o próprio Machado Penumbra e é difícil suportar a leitura da prosa rebarbativa de Menotti. Mas o que vale neste artigo é que, mais que Oswald de Andrade, seu autor soube localizar para nós seu alvo – o passadismo – e apresentar a plataforma da geração dos primeiros modernistas.

Em primeiro lugar é a identificação dos alvos passadistas, ou seja, no dizer de Menotti, a descrição do *stock* de idéias, de doutrinas, de processos técnicos velhos e vístos" que entra em liquidação [25]. A descrição abrange a estética do romantismo, na sua versão de Alencar e no lirismo de Casimiro de Abreu, a lírica parnasiana, o naturalismo fotográfico à maneira de Aluísio de Azevedo, o romance psicológico.

O teatro dito "de efeito", a longa tradição literária de "pastiches eceanos, camilianos, franceses, sobretudo franceses" e, ampliando o quadro para além da literatura, todo um código de ética considerado caduco, fundado em uma abstrata noção de honra e que alimenta a inspiração dos literatos nacionais. Reforçando o radicalismo de sua posição polêmica, Menotti afirma que, excetuando-se "Euclides, Machado, dois ou três cumes da cordilheira de cumes escassos", ao se colocar "o problema da reforma estética entre nós..., a liquidação literária, no Brasil, assume proporções de queima" [26].

Poderíamos acrescentar a esta listagem de passadismos a combater outros mais que serão apontados por outros autores. Por enquanto, situados ao nível em que se coloca Menotti del Picchia,

22 Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 182.
23 Menotti del Picchia, A longa viagem, 2ª etapa, p. 228.
24 Oswald de Andrade, discurso citado, in Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 151.
25 Oswald de Andrade discurso citado, in Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 188.
26 *Id., ibid.*, p. 190.

duas observações merecem ser feitas. Uma primeira diz respeito ao fato de o autor não mencionar seus contatos com as vanguardas européias do período. Trata-se de um recurso tático utilizado por Menotti – sua crítica feita à literatura pastiche poderia recair sobre sua própria posição. Uma segunda e mais importante observação refere-se ao próprio ponto de vista de Menotti del Picchia, ou seja, ao "em nome de que" é efetuada a reforma.

O autor se refere sobretudo ao real extraliterário, à vida moderna, seu dinamismo, suas invenções industriais, o surgimento de novos valores morais que, em conjunto, exigem a reforma estética com novas formas artísticas através das quais estes fatos possam ser expressos. Modernização – atualização da arte, em função da existência de uma modernização da vida, é este o preceito defendido por Menotti del Picchia.

O artigo seguinte que precisamos analisar, a apresentação que Oswald de Andrade faz do volume de versos ainda inéditos de Mário de Andrade – *Paulicéia desvairada*, – chamando seu autor de poeta futurista, vem reforçar aquilo já expresso nos artigos anteriores. Mais uma vez o que está em jogo, a mola da modernização, é a própria modernidade da vida paulista descrita como "espetáculo de febre nas horas de marcha, quando os *ateliers*, as oficinas, as lojas mandam, ao cair insensível das noites acesas, a população heterogênea e violenta para os regúgios dos grandes bairros comovidos" [27]. Mais que nos anteriores, no entanto, neste está patente a absorção que os modernistas operavam dos movimentos vanguardistas europeus.

Desde o título, que atribui a Mário de Andrade filiação ao futurismo, origem dos maiores mal-entendidos da nossa história do modernismo, até a comparação de Mário a Paul Fort, Claudel, Vildrac e Govoni, o que se evidencia na leitura do texto de Oswald de Andrade é a necessidade de apresentar o poeta Mário de Andrade à altura dos modernistas europeus: "Nós também temos os nossos gloriosos fixantes da expressão renovadora de caminhos e de êxtases". E o artigo termina:

> "Bendito esse futurismo paulista, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente!" [28].

27 Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 228.
28 Id., pp. 230 e 231.

A associação de sua poesia ao futurismo de Marinetti exigiu do poeta de *Paulicéia desvairada* uma resposta pública a seu companheiro na batalha pela modernização. O artigo-resposta de Mário de Andrade foi publicado no *Jornal do Comércio* de São Paulo em 6 de junho de 1921, e traz como título: "Futurista?!" [29].

É interessante investigar as razões apresentadas por Mário de Andrade para refutar a qualidade de futurista que seu amigo Oswald associara à sua poesia. Há, por um lado, a forte definição de Mário de Andrade, ratificada no "Prefácio interessantíssimo" [30], de manter-se livre de obediências a qualquer escola literária. Refutando sua filiação ao futurismo, Mário não só dá um passo em direção à independência da sua busca de uma estética própria, como abre caminho para contatos não exclusivos com outras orientações estéticas. Algumas ele cita nominalmente: inspirações antigas, como se sentisse a necessidade de garantir a pesquisa reformadora de seu livro com diversos momentos reformadores encontrados na literatura universal – e aqui não são poupados nem Davi, Petrônio ou Juvenal, – e inspirações mais recentes e de maior valor heurístico que são Whitman, Verlaine e Verhaerem, sobretudo este último. Sabemos hoje, pelas pesquisas feitas sobre a obra de Mário de Andrade, o quanto *Paulicéia desvairada* deve a *Villes Tentaculares* do poeta belga, e também que Mário tinha os olhos mais voltados para o que ocorria na França do que para o que ocorria na Itália de Marinetti.

Mas há também no artigo de Mário uma recusa de princípio de adesão ao futurismo. O futurismo de Marinetti, segundo Mário, pregava "o banimento completo da lembrança de Deus, o desrespeito absoluto pelo meigo idioma, também gentil, e o abandono das noções de pátria e principalmente de tradição" [31]. Ora, todos esses valores banidos pelo futurismo recebem o acato do jovem Mário de Andrade. E entre eles um, especialmente, a recusa da fé em Deus, horroriza Mário de Andrade. Leia-se esta passagem do artigo:

> "Ora, apesar do espiritualismo contemporâneo os futuristas largaram Deus... para ser mais livres. Porque eu não admito que diga acreditar em Deus quem não rende as homenagens que ao Ser Criador são devidas..." [32]

29 Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 234-238.
30 Mário de Andrade, "Prefácio interessantíssimo", in *Paulicéia desvairada.*
31 Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 237.
32 Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 237.

Note-se o quanto Mário estava ligado ao catolicismo tradicional de sua educação e o quanto esta sua adesão à fé católica era um impedimento à filiação ao futurismo de Marinetti. Trata-se aqui do caso especial de Mário de Andrade, e não podemos generalizar esta sua atitude para todo o modernismo [33].

Convém, no entanto, aproveitar este dado para uma observação de caráter mais geral. Os modernistas, apesar de manterem sempre enorme distância, durante a década de 20, para com o movimento de renovação católica no Brasil, que se processava na época tendo por foco principal o Centro D. Vital de Jackson de Figueiredo, e de manterem igual distância com relação ao catolicismo oficial, nunca se opuseram, nem mesmo no período mais radical de rompimento com a tradição, que é o período antropofágico, com aquilo que eles chamavam de espírito de religiosidade. O movimento modernista na década de 20 não é anti-religioso. Tome-se como ilustração desta afirmação o artigo assinado por Oswald de Andrade no quinto número da *Revista de Antropofagia,* em sua primeira dentição, "Schema do Tristão de Athayde". Neste artigo, refutando o catolicismo ortodoxo do recém-convertido Alceu Amoroso Lima, Oswald tem a ocasião de afirmar antropofagicamente:

> "Revisão da religião. O nosso povo tem um temperamento supersticioso, religioso. Não contrariemos. Vamos criar a santoral brasileira.... Admitir a macumba e a missa do galo etc..." [34]

Dentro de um ideal de integração, já presente na obra de Graça Aranha, o catolicismo, digamos, à brasileira, não escaparia à deglutição dos sábios antropófagos.

Mas voltemos ao artigo de Mário de Andrade. O importante é que a recusa do autor em conceder que fosse chamado de futurista significa a manutenção, para a pesquisa que estamos fazendo, da independência do modernismo brasileiro para adotar livremente as inovações estéticas que qualquer movimento de vanguarda europeu pudesse oferecer para a sua botelha contra o passadismo nacional. Isto constitui o movimento próprio da situação literária do período: modernização/atualização implicando em absorção das con-

33 Ver o livro de Telê Porto Ancona Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminhos.*

34 *Revista de antropofagia,* 1ª dentição, nº 5, p. 3.

Biblioteca Universitária
UFSC

quistas das vanguardas européias em função de uma luta que se travava aqui mesmo.

Este aspecto da elucidação do nosso movimento modernista precisaria a cada instante ser reforçado. Mesmo nos momentos em que nossos modernistas estão mais próximos das vanguardas européias, e é esta a situação dos primeiros anos da década de 20, o que o analista do desenvolvimento do processo modernista precisa perceber é que este contato com o exterior pode ser imaginado com o da escolha das armas para uma guerra que se travava aqui mesmo no Brasil. Quando Oswald e Tarsila partiam para a Europa, quando Mário comentava com Sérgio Milliet as novidades de Paris, o que se tinha em mente era a adaptação, a utilização do material trazido da Europa na querela que prosseguia no Brasil contra o passadismo.

O aspecto eminentemente polêmico desta fase do modernismo pode ser percebido através da comparação de dois textos de Mário de Andrade. O primeiro – este que acabamos de comentar –, quando o poeta recusa o epíteto de futurista, e o segundo, datado de três meses depois (1 de setembro de 1921), que constitui a sétima parte de uma série de artigos que Mário consagrava à crítica dos inimigos imediatos. São estes Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Francisca Júlia, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho. A série, iniciada com uma "Glorificação", que constitui a apresentação dos propósitos críticos dos artigos seguintes, prossegue, em artigos sucessivos, na análise minuciosa de cada um destes poetas parnasianos e termina em uma sétima parte que lhe serve de conclusão e se intitula "Prelúdio coral e fuga." Esta série de sete artigos publicada no *Jornal do Comércio* de São Paulo, durante o mês de agosto de 1921, constitui a mais desenvolta e a mais séria avaliação crítica do passadismo literário operada explicitamente pelo modernismo. Mário, dotado de enorme conhecimento a respeito da poética parnasiana, decreta através de uma crítica que aponta, em primeiro lugar, a própria pobreza interna desta poética, e, em seguida, o seu descompasso com relação aos novos tempos, a falência do passadismo literário. Trata-se já aqui da manifestação da força e cuidado extremados da crítica de Mário de Andrade.

Sabemos como, mais tarde, seu espírito crítico se exerceu na construção do grande edifício modernista, através sobretudo da intensa e rica correspondência que manteve com seus companheiros, nos seus artigos e ensaios e no constante e exigente exercício crítico aplicado na elaboração da sua própria obra literária.

A avaliação da importância da crítica literária no conjunto da obra de Mário de Andrade deverá, sem dúvida, constituir um passo de enorme importância para a compreensão do nosso modernismo. Esta avaliação, já iniciada por diversos estudiosos, mas mais particularmente por João Luiz Lafetá no que concerne à década de 30 [35], deverá dar especial importância a esta série de sete artigos polêmicos com que Mário inaugura, de fato, sua obra de crítico. Aqui não se trata da solidificação da obra modernista, mas de um momento anterior, o da destruição dos "mestres do passado" na linha que Mário de Andrade já definira para si próprio – a de "que não (se) destruirá coisa nenhuma sem que (se) tenha a certeza de reconstituir melhor" [36].

Considerando-se o sétimo artigo da série "Mestres do passado", é interessante observar como Mário de Andrade, medindo taticamente a importância polêmica que adquirira a expressão "futurista" no contexto literário em que se encontrava, trata de utilizá-la na forma seguinte:

> "Mas este prelúdio é a explicação do meu intento. É o prefácio. Colocado no fim: porque assim é mais futurista. De nada valeu esquivar-me ao ágape do futurismo e rir-me dele como de todas as escolas. Depois que o autor da *Estrela de Absinto* – estrela de calvário – me chamou de futurista, não posso mais nem espirrar: é futurismo. Pois seja!" [37]

O mesmo autor que, poucos meses antes, havia sinceramente renegado o futurismo acorda, nesta série de artigos preparadores da Semana de Arte Moderna, para o valor polêmico de que estava carregada a expressão e não se recusa a adotá-la em um momento em que está mais que evidente a oposição dos reformadores aos passadistas.

A modernização-atualização do ambiente artístico fundada, na maior parte desses textos que acabamos de examinar, na própria modernidade da vida paulista, o apelo às vanguardas européias exigindo o fornecimento dos elementos propulsores da renovação, o reaproveitamento destes elementos pelos artistas brasileiros, parti-

35 J. L. Lafetá *1930: A crítica e o modernismo.*
36 Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 236.
37 *Id., ibid.*, p. 304.

cularmente, neste período, os paulistas, na luta aberta contra o passadismo, são os dados que caracterizam esta fase do modernismo que alguns chamam de destruidora ou cosmopolitista. A Semana de Arte Moderna não modificará substancialmente os propósitos modernistas e estes permanecerão os mesmos até o ano de 1924, quando uma nova problemática é introduzida no movimento – a do nacionalismo literário ou do tema da brasilidade.

Mas, antes de passar à definição desta segunda fase do modernismo, convém verificar a afirmação precedente. A de que a Semana e os anos 22 e 23 mantiveram os mesmos propósitos definidos no período que a antecede.

Da Semana de Arte Moderna, marco público que inaugura o nosso modernismo, tomemos a conferência de Menotti del Picchia, proferida na segunda noite do acontecimento, a 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, intitulada "Arte Moderna" [38].

O tom geral da conferência é o de um aberto manifesto. A mesma condenação do passadismo que verificamos nos textos de 21 está aqui presente. E, em nome dos mesmos valores, utiliza os mesmos argumentos:

> "Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa arte! E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e sonhar, na era do *jazz-band* e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena!" [39]

Trata-se, vê-se no texto, de elaborar uma linguagem nova para dizer uma nova realidade. O parnasianismo é anacrônico, e não representa, não expressa, a realidade dinâmica do século XX. Por esta razão está condenado. Também aqui, neste texto de Menotti, é reforçada a idéia de que a renovação estética no Brasil não deve se fazer agrilhoada a uma escola definida de modernidade. Daí a enumeração livre de dadaísmo, tatilismo, cubismo, futurismo, bolche-

38 "Arte moderna", in *O curupira e o carão*, São Paulo, Hélios, p. 27.
39 Ver referência em *O curupira e o carão*.

vismo, erostratismo. Tantos ismos, considerados por Menotti del Picchi como ingredientes do combate ao passadismo e da preparação de um "novo molde metal" [40]. Após a descrição de outros tantos vícios de anacronismo do passadismo, a conferência se encerra lembrando, mais uma vez, a paisagem da metrópole paulista e apontando os elementos da estética moderna – automóvel, fios elétricos, usinas, aeroplanos, arte.

A conferência de Menotti, mais que os outros textos do período, pelo culto excerbado dos temas dinamistas, pela nova visão que é apresentada da mulher, aproxima-se, apesar de uma negação explícita, dos ideais marinetistas. Por outro lado, ela vem se encaixar dentro de uma certa concepção estética bem próxima da que era defendida por Graça Aranha.

Klaxon, a primeira revista modernista, "Mensário de Arte Moderna", começou a circular a 15 de maio de 1922. Seu último número, duplo, oitavo e nono, traz a data de dezembro de 22/janeiro de 23, e é dedicado a Graça Aranha.

Os propósitos de *Klaxon* são os mesmos definidos pelo grupo organizador da semana de fevereiro de 22. Tomemos o texto de apresentação da revista assinado pela redação. Ele se divide em quatro partes: "Significação", "Estética", "Cartaz" e "Problema."

"Significação" é uma explicação, um ajuste de contas com a Semana de fevereiro, o anúncio da necessidade de construir e, finalmente, uma alusão ao problema da atualização pretendida pelos novos. A Semana é vista como o resultado de lutas anteriores:

> "A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do *Jornal do Comércio* e do *Correio Paulistano.* Primeiro resultado: 'Semana de Arte Moderna – espécie de Conselho Internacional de Versalhes'. Mas logo em seguida o ajuste de contas, a proclamação da necessidade de uma fase construtiva: 'Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se idéias inadmissíveis'. E a necessidade de construção: 'É preciso construir'. Para terminar, a proposta de atualização estética: 'E *Klaxon* não se queixará jamais de ser incompreendida pelo

40 Ver *O curupira e o carão.*

Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender *Klaxon*' " [41].

Há neste final de "Significação" um problema importante a se considerar. *Klaxon* se define como uma revista de vanguarda. Pretende exprimir-se em uma linguagem que está à frente das linguagens artísticas da época, e isto por uma necessidade de exprimir a realidade nova do Brasil. Vocação claríssima da revista: os brasileiros, até *Klaxon,* representavam esteticamente a realidade em uma linguagem anacrônica. É preciso atualizar a linguagem em função de uma realidade atual. Donde o caráter vanguardista do final de "Significação": O Brasil deve aprender a falar a sua linguagem. Linguagem-vanguarda, em comparação com as linguagens vigentes até então. Mas linguagem atual, pois é ela a linguagem do Brasil moderno, real.

"Estética" retoma o último parágrafo de "Significação": o importante é ser atual, e isto significa estar inscrito na vida presente. E a vida presente, no Brasil de *Klaxon,* não é a vida do isolamento estético do país. Os acontecimentos ocorridos na segunda década do século exigiram a participação do Brasil no cenário internacional. Portanto, não há como se manter no nível do "Jeca Tatu." *Klaxon* se define como internacionalista [42]. Daí sua necessidade de contato com as vanguardas de outros países. Explica-se assim outro dado importante para a compreensão do conteúdo da revista: as representações internacionais que ela mantém em outros centros de vanguarda, as colaborações de autores estrangeiros, a atenção que é dada ao cinema, a correspondência remetida dos brasileiros na Europa.

O projeto de modernização-atualização, com tudo o que ele implica, está presente em todo o ideário do programa inicial de *Klaxon:* a arte não é a cópia da natureza, mas é uma "lente transformadora e mesmo deformadora da natureza" [43]. São abandonados desta forma os cânones estéticos do realismo e do naturalismo literários, o academismo que imperava em nossas obras de artistas plásticos.

41 Revista *Klaxon,* nº 1, São Paulo, 15 de maio de 1922, p. 1.
42 *Klaxon,* nº 1, São Paulo, 15 de maio de 1922, p. 1.
43 *Klaxon,* nº 1, p. 2.

Em seguida, ainda sob a rúbrica "Estética", uma série de preceitos estéticos são apontados como princípios da modernidade. Eles definem geralmente a oposição entre o passadismo que se quer combater e o modernismo deste primeiro momento. Ser atual é ser moderno, é aceitar o progresso contra a repetição do passado. *Klaxon* prega a liberdade da pesquisa artística e procura explicar a arte pela psicologia experimental. *Klaxon* opõe o cinema (Perola White) ao teatro de Sarah Bernhardt. "Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século XIX. Perola White = século XX" [44]. Ainda reforçando o caráter independente da revista, *Klaxon* se diz "klaxista", e não futurista

"Cartaz" faz o elogio da era da técnica e se propõe representar o seu tempo caracterizando-o como multifacetado. Mas aqui o importante é a idéia de construção que está presente – os escritores são chamados de engenheiros que se utilizarão "dos materiais que lhes convierem" [45], em seu "ímpeto construtivo" [46].

Em "Problema" o principal inimigo é o romantismo e o século XIX. Verificamos que, por toda a apresentação, o alvo sempre indicado, mais que orientações estéticas do passado, é o espírito do século XIX. "Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha" [47]. A esta manha se opõe uma revolta construtiva e alegre que é a "operação cirúrgica" de "extirpação das glândulas lacrimais" [48]. O modernismo ainda não descobrira a importância do romantismo para a constituição de uma literatura nacional. Será preciso haver uma mutação da problemática mais profunda para trazer à tona a questão da brasilidade.

A correspondência dos modernistas até 24, particularmente a de Mário de Andrade, oferece-nos inúmeros subsídios para a compreensão deste período do movimento. A leitura dessas cartas modernistas da primeira hora revelam as mesmas preocupações expostas nos documentos já analisados: o tema principal continua sendo

44 *Klaxon*, nº 1, p. 2.
45 *Klaxon*, nº 1, p. 3.
46 *Klaxon*, nº 1, p. 3.
47 *Klaxon*, nº 1, "Problema," p. 3.
48 *Klaxon*, nº 1, "Problema", p. 3.

a polêmica contra o passadismo, é sublinhada a importância dos contatos dos modernistas com as vanguardas européias, o tema da atualização-modernização está presente e São Paulo é a cidade apontada, mais uma vez, como o real presente que exige uma nova linguagem para poder ser cantada – a linguagem da modernidade.

Em toda a correspondência de Mário de Andrade até 1924, nas cartas endereçadas a Sérgio Milliet e Tarsila em Paris, nas que assiduamente o autor paulista trocava com Manuel Bandeira no Rio, são estes os traços característicos que se descobrem [49].

As cartas que Mário enviava a Sérgio Milliet em Paris [50] comentam a feitura de suas próprias obras (Mário, na época, compunha o que viria a ser o romance *Amar, verbo intransitivo* e Sérgio Milliet trabalhava sobre o seu *Oeil de Boeuf)* e mostram o quanto Mário de Andrade se interessava pelas conquistas das vanguardas européias do momento. Mais do que isto, as cartas de Mário de Andrade revelam que seu autor se sentia banhado nas mesmas águas da modernidade em que se moviam os vanguardistas franceses. Vale destacar um trecho da carta a Sérgio Milliet, datada de São Paulo, em 30 de maio de 1923:

"Os poemas" (Mário aqui se refere às poesias de Yvan Goll que havia recebido da Europa) "chegaram-me justamente após ter eu escrito uma crônica para a *Revista do Brasil,* em que dizia este anseio de universalidade que anima os modernistas de quase todo o mundo" [51].

Esta idéia de universalidade, através da qual ficam suspensas as barreiras entre as diversas nacionalidades, de um modo imediato, através de um universal artístico que une os produtores artistas do mundo inteiro, permite a Mário de Andrade sentir-se próximo e à altura dos poetas franceses cujas obras lhe eram comunicadas por Sérgio Milliet de Paris.

A correspondência com Sérgio Milliet e a que era mantida com Oswald de Andrade e Tarsila, também em Paris, manifestam as mesmas preocupações do conjunto do grupo modernista e são representativas desta fase do movimento. O mesmo ocorre com as

49 Para as cartas de Mário de Andrade, ver a bibliografia deste livro.
50 Paulo Duarte, *Mário de Andrade por ele mesmo.*
51 Paulo Duarte, *op. cit.*, p. 289.

cartas para Manuel Bandeira. O que se nota, na grande maioria delas, é o que já havíamos comentado a respeito dos outros documentos do período: o importante é manter acesa a luta contra o passadismo. Para isto são utilizados recursos provenientes das vanguardas européias. Além disto, o movimento, de um modo geral, apela para a modernidade da paisagem paulista e, sem descobrir nela ainda contradições ou ampliar seu campo de visão para além da realidade urbana, considera esta realidade como a exigir uma transformação da linguagem para poder ser expressa artisticamente.

Se bem que o tom dito construtivo (*Klaxon* é inteiramente marcada por um ideal de construção) esteja mais presente nos documentos da Semana e naqueles imediatamente posteriores a ela, e embora o tom mais demolidor seja dominante no período anterior à Semana, não sentimos necessidade, em nossa análise, de estabelecer uma divisão interna no período que vai de 1917 a 1924. Mário de Andrade, em 1942 [52], dizia que os cinco anos que vão de 17 a 22 foram os mais felizes do grupo modernista. É que neste período o engajamento de Mário no processo de renovação era sobretudo de demolição dos ídolos do passado. Era aparentemente menos responsável. Com a vitória obtida paulatinamente na Semana e nos anos que lhe sucedem, a difícil fase da construção da obra modernista se iniciava. Mas, para a nossa compreensão de todo este período (17-24) que analisamos, já a uma certa distância, verificamos que a problemática geral do primeiro momento modernista mantém-se a mesma até 24, com esta ressalva, que não sacrifica, supomos, a integridade da análise: se antes de 22 o tom polêmico era mais abertamente dominante nos documentos renovadores, depois de 22 o modernismo deverá apresentar as provas palpáveis de que poderia vencer o passadismo – na apresentação do acervo das produções modernistas. Daí o caráter polêmico e ao mesmo tempo construtivo de que se reveste *Klaxon,* a primeira revista propriamente modernista, e os constantes apelos de Mário de Andrade clamando pelo início de uma fase construtiva.

52 Mário de Andrade, "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira.*

Capítulo III

A Questão da Brasilidade

"Veja bem: abrasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo. O Brasil pros brasileiros não é isso, significa só que o Brasil, pra ser civilizado artisticamente, entrou no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a civilização."

Mário de Andrade

A questão da Brasilidade

O ano de 1924 constitui o marco de uma mudança de rumos dentro do movimento modernista. Muitos autores já procuraram em suas interpretações indicar o novo curso que seguiria, a partir desta data, o movimento renovador, assim como tentaram explicar esta mudança. Não escapou a Antonio Candido, a Mário da Silva Britto, a Aracy Amaral, a José Aderaldo Castello e a muitos outros, incluindo-se aqui os próprios participantes da revolução modernista em seus depoimentos posteriores, a importância crucial do ano de 1924. Esta mudança de rumos, generalizada em todas as orientações modernistas que já começaram a se esboçar distintamente, indica que a problemática da renovação estética, presente nos anos anteriores, cedia lugar, a partir de 24, a uma preocupação que, acirrando-se até 1930, se dirigia no sentido de, em primeiro lugar, elaborar uma literatura de caráter nacional, e num segundo momento, de ampliação e radicalização do primeiro, de elaborar um projeto de cultura nacional em sentido amplo.

Muitas foram as explicações fornecidas para este novo passo dentro do movimento de renovação. Seria conveniente, antes de entrar propriamente na apresentação e análise da questão, examinar rapidamente as principais direções interpretativas de que dispomos.

Esta breve análise do que se tem escrito sobre o assunto também servirá para demarcar os limites em que situaremos a nossa investigação e apontar as aproximações e distâncias que tomamos com relação aos outros pesquisadores.

Uma das principais orientações seguidas na apreciação da reviravolta de 1924 é a que se encontra presente no já clássico estudo do

crítico Wilson Martins sobre o modernismo [1]. W. Martins, em seu livro e em diversos artigos dos que escreveu para o jornal *O Estado de S. Paulo,* mantém sua análise ao nível do exame do fato estritamente literário, sem levar em consideração aspectos extraliterários possivelmente úteis para a compreensão desse momento de mudança. A leitura da obra de W. Martins – que é, apesar de suas falhas, de importância fundamental para o conhecimento da história literária no Brasil deste século – indica que seu autor parece dotar a evolução da literatura de uma autonomia própria. Esta posição, que poderíamos, para melhor qualificá-la, chamar de internalista, relata os acontecimentos marcantes do modernismo no seu desenrolar cronológico sem procurar problematizar o nexo existente entre a história literária e os fatos extraliterários. Para Martins, o rumo da história literária parece definir-se por si mesmo, como se houvesse uma "vontade literária," uma mola que movesse o desenrolar dos acontecimentos. Tomemos uma passagem de sua obra principal que trata precisamente do ano de 1924, e perceberemos o modo próprio do crítico para entender nossa história literária:

> "Tantas desencontradas tendências servem, contudo, para mostrar que 1924 é o ano decisivo, se não na formulação de uma estética modernista definitiva (jamais houve tal coisa), pelo menos na escolha de um rumo nacionalista contra o cosmopolitismo, primitivo contra o artifício, sociológico contra o psicológico, folclórico contra o literário e (já) político contra o gratuito" [2].

Neste texto, a virada brusca por que passava o modernismo no momento é o efeito de uma vontade, de uma opção, de uma "escolha", para utilizar a expressão do próprio historiador. Passagens como esta encontram fértil terreno nos exames que fizeram os historiadores do movimento modernista. Estes exames padecem, no entanto, de falhas que merecem ser indicadas. Citaremos apenas algumas mais importantes. Uma primeira, já aludida acima, consiste na própria concepção da história literária aqui presente. Esta é vista como uma sucessão de escolhas de rumos ou opções sem que sejam

1 W. Martins, "O modernismo", in *A literatura brasileira,* volume VI, São Paulo, Cultrix, 1969, 3ª edição.
2 W. Martins, *op. cit.,* p. 92.

examinadas as razões dessas opções. A vida literária passa, nesta ótica, a ser regida por uma faculdade própria da vontade que, por não poder nunca ser localizada ao nível dos fatos ou documentos, termina por se deslocar para instâncias de entidades abstratas. Este nível abstrato é que dirige do alto os acontecimentos concretos. Trata-se, a bem dizer, de uma leitura idealista da história literária onde ecoam as vozes de um hegelianismo difuso com uma faculdade autônoma e superior que parece dirigir os caminhos tomados pela história concreta. Uma outra falha que merece ser mencionada consiste em que, já que a história literária é sempre o efeito desta faculdade superior, importa pouco a análise da produção literária propriamente dita. Ela pode ser mesmo dispensada. A opção dirigida por esta hipotética vontade superior já contém em si a explicação ou a chave da produção literária do período da história que se quer analisar.

Utilizando um instrumental de pesquisa como este, o ano de 24, o surto do nacionalismo literário, a expansão do projeto de elaboração de uma cultura nacional dentro do modernismo mantêm-se inexplicados se não quisermos hipostasiar a existência dessa vontade superior. Dispensa-se, assim, a investigação das obras e das razões concretas que levaram a intelectualidade de um certo momento a definir como critério da boa arte o grau de nacionalismo, ou, como preferem outros, de brasilidade presente na obra literária [3].

Opondo-se a esta visão, e dirigindo-se em sentido inverso, encontramos as obras de inspiração mais sociológica em que se tematiza, de modo especial, a articulação entre a realidade da obra e a situação social onde ela se insere. Dentro desta perspectiva, a gama de abordagens é enorme, mas nos restringiremos a destacar alguns autores de especial relevância. Esta perspectiva se encontra, de forma bastante nítida, na obra do pesquisador Antonio Candido e dos muitos que se inspiraram em sua orientação para o desenvolvimento de suas pesquisas. Mas, ainda que a obra de Antonio Candido se destaque das demais pela sua lúcida e nunca empobrecedora análise do modernismo, conseguindo desta forma não se encaminhar para o reducionismo sociologizante para o qual diversos autores se diri-

3 Ver a este respeito a crítica de João Alexandre Barbosa a esta perspectiva em "Linguagem & realidade do modernismo de 22", in *A metáfora crítica*, São Paulo, Perspectiva, 1974.

giram, a obra desse autor não é pioneira dentro desta orientação. Ela se manifesta de modo esparso durante a década de 20, torna-se mais freqüente na década seguinte e, a partir dos anos 40, adquire um destaque considerável no quadro da nossa crítica literária.

Até mesmo os próprios modernistas, e não apenas em depoimentos mais recentes, mas em documentos da época, não deixaram de perceber a relação existente entre as transformações históricas que se processaram no país na década de 20 e o movimento modernista. No que se refere precisamente ao assunto que estamos tratando, a reviravolta sofrida pela revolução modernista em 24, tomemos aqui a existência de duas cartas datadas de outubro de 1924 e endereçadas por Rubens Borba de Morais, de São Paulo, a Joaquim Inojosa, no Recife [4]. A 19 de outubro de 24, o autor, modernista paulista, após referir-se à situação política do momento, caracterizando-a como crítica, referindo-se ainda à revolução paulista de Isidoro Dias Lopes e ao divisionismo que esta exprimia no contexto político do país, afirma: "A luta entre o modernismo e o passadismo não é só literária; no meu entender, é também política. Só pela mocidade ep que os povos triunfam." Os modernistas (o autor não é aqui um caso isolado) tinham descoberto a dimensão mais ampla de seu movimento e teciam eles próprios a relação experimentada muitas vezes depois, pelos analistas, entre os acontecimentos políticos de 24 em São Paulo e a mudança de rumos que se iria operar na literatura.

Seria prolongar demais nossa exposição insistir sobre este fato já reconhecido: a revolução de 24, surgida na onda crescente do tenentismo, por sua vez iniciada no levante do Forte em 22 e de onde sairia o que viria a ser a coluna Prestes, além de revelar para os modernistas uma nova dimensão de seu movimento, abriu caminho para uma longa série de explicações da reviravolta nacionalista de 24.

Mas aqui também algumas observações merecem ser feitas. Se é claro, ao menos para a maioria dos autores, que a revolução de 24 tem um nexo com a virada nacionalista operada no campo da literatura, a simples constatação deste fenômeno não nos possibilita compreender de que modo, a partir de um contexto histórico deter-

4 J. Inojosa; *"O movimento modernista em Pernambuco,* 2º volume, pp. 371 a 374, Rio, Gráfica Tupy Ltda. Editora.

minado, a literatura produziu ou elaborou uma nova postura com relação aos rumos que viria a tomar. Seria preciso uma investigação mais detalhada do interior mesmo da prática literária para que pudéssemos compreender de que forma a situação política de 24 em São Paulo determinou ou marcou os novos rumos definidos nessa prática. Melhor dizendo: é insuficiente afirmar que os acontecimentos políticos em um determinado período marcaram a sua contemporânea produção literária. É preciso ir mais longe e apontar de que forma, tendo em vista uma nova realidade a literatura, internamente, com os elementos literários de que dispunha, agindo literariamente, compôs para si um novo projeto ideológico. É exatamente este aprofundamento da questão que não sentimos ao ler as obras dos escritores que se orientaram pela visão sociologizante da obra literária que, pouco a pouco, vieram dar um impulso novo à nossa visão da história do modernismo.

Citaremos como exemplo dessa orientação duas obras recentes que repetem, com variações, a mesma perspectiva. Em primeiro lugar, a tese do pesquisador paulista João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo* [5]. No seu primeiro capítulo, intitulado "Os pressupostos básicos," há toda uma análise da situação histórica da década de 20, em que está em jogo, sobretudo, o processo de modernização porque passava a economia paulista após a Primeira Guerra Mundial. Afirma o autor em seguida:

> "Para situar corretamente o modernismo é preciso pensar na sua correlação com outras séries da vida social brasileira, em especial na sua correlação com o desenvolvimento da economia capitalista em nosso país" [6].

Mais adiante, na página seguinte, a análise se torna mais detalhada:

> "Nesse panorama de modernização geral se inscreve a corrente artística renovadora que, assumindo o arranco burguês, consegue paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes, abrindo-se para a tota-

5 João Luiz Lafetá, *1930: A crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974.

6 *Id.*, p. 16.

lidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas" [7].

Está claro que afirmações desse tipo que visam situar historicamente o modernismo são formalmente corretas. Resta, no entanto, saber se elas são suficientes para dar conta da realidade própria do movimento modernista. Caberia perguntar: de que forma o modernismo, em relação com um movimento de modernização geral, se modernizou ele próprio literariamente? Esta nos parece a questão de fato pertinente e geralmente omitida. Em outros termos: que meios foram utilizados pelo grupo modernista em um determinado momento da história do país para levar a cabo o projeto de modernização que se manifestava na ordem literária, assim como nos outros setores da realidade nacional?

Um segundo texto, da pesquisadora Aracy Amaral, contido em *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas* [8], repete, introduzindo novas variáveis, a mesma questão sem conseguir respondê-la. Apoiando-se em depoimentos de Rubens Borba de Moraes, a autora afirma:

> "Posso mesmo dizer' – declarou-nos Rubens Borba de Moraes – 'que o movimento modernista de São Paulo foi artístico – literário até a revolução de 24. Daí em diante o seu sentido mudou, para a maioria pelo menos'. E esse elemento político, somado à presença e ao espírito de Cendrars, imprimiu rumos distintos aos integrantes do grupo da Semana de 22" [9].

Aqui também não há como discordar, em tese, dessa afirmação. Mas a mesma insuficiência na solução da questão pode ser encontrada. Tais análises pecam, ao contrário da que nos é fornecida por W. Martins, por seu excessivo externalismo. Seria preciso, para melhor investigar o problema, examinar de que forma se deu esta modificação de rumos do modernismo quando da revolução paulista de Isidoro Dias Lopes. Seria preciso analisar internamente de que forma, literariamente, o modernismo moldou o seu novo projeto cultural.

7 *Id.*, p. 17.

8 Aracy Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo, Martins 1970, p. 15.

9 *Id*

Uma tentativa de responder a esta pergunta encontra-se na obra da pesquisadora que acabamos de mencionar – Aracy Amaral –, em seu livro acima referido [10], assim como em outros trabalhos de sua autoria. Segundo a autora, à ênfase dada à importância da revolução de 24 na mudança de rumos do modernismo soma-se a importância do contato dos modernistas brasileiros com os grupos intelectuais que propugnaram a volta ao primitivo em matéria de arte. Foi este retorno ao primitivo, expresso nas artes plásticas, sobretudo pelo cubismo, de uma certa forma, e pelo expressionismo, de outra [11], que abriu os olhos dos escritores brasileiros para a realidade primitiva nacional. Houve uma redescoberta do Brasil pelos brasileiros; mas esta redescoberta se fez através do contato da intelectualidade brasileira com os círculos literários franceses, e mais particularmente com Blaise Cendrars. Em suas linhas mestras a pesquisa de Aracy Amaral é a de diversos pesquisadores, como Antonio Candido e Benedito Nunes [12], para citar apenas os mais importantes, levam-nos a pensar que o nacionalismo literário que se esboça no ano de 24 e se amplia nos anos seguintes, num projeto de construção de uma cultura nacional, foi, mais uma vez, resultante do contato de nossa cultura dependente dos meios dominantes da Europa desse período. Repete-s aqui o que sempre ocorreu na história da cultura brasileira – acertamos o passo das nossas letras pelo ritmo marcado pelos projetos culturais estrangeiros. Um raciocínio subjacente sustenta esta interpretação – se somos dependentes economicamente das regiões mais adiantadas do planeta, também culturalmente estaremos determinados a agir segundo os cânones ditados pela cultura dos países dominantes. É claro que somos tentados aqui a concordar com os autores em questão. Não há como negar a importância que teve a voga do primitismo para o surgimento do ideário nacionalista de 24. Mas duas questões que reputamos relevantes nos impedem de dar nossa adesão incondicional a essas teses.

10 *Id.*

11 Benedito Nunes, introdução ao sexto volume das "Obras completas" de Oswald de Andrade.

12 Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973, 3ª edição.

A primeira diz respeito à orientação subjacente a essas afirmações. Se é verdade que a dependência econômica a que está submetido um país termina por afetar também sua vida cultural, isto não nos permite dizer que estamos, por esta razão, condenados a repetir, mecanicamente, as soluções culturais fornecidas pelos países dominantes. Isto simplesmente porque os problemas formulados ao nível da cultura do país dominante diferem, em função mesmo das circunstâncias diversas em que são elaboradas, daqueles elaborados nos países ditos dominados. No caso específico que estamos tratando – o do primitivismo proposto pelas vanguardas européias como caminho ou solução para problemas europeus surgidos no contexto cultural da Europa –, está claro que, uma vez transportada para o Brasil, esta solução sofreu as transformações que os próprios brasileiros exigiram. O solo cultural em que este problema surgiu no Brasil e na Europa é diverso e, por esta razão, o simples fato de ter havido uma comunicação entre os ambientes culturais europeu e brasileiro não nos autoriza a analisar o caso brasileiro utilizando os mesmos dados com que analisamos o caso das vanguardas européias. Seria absolutamente ingênuo supor que a chave para a compreensão da reviravolta de 24 esteja nas propostas oferecidas pelas vanguardas européias desta época. Mesmo sem querer afirmar que os intérpretes do modernismo brasileiro tenham chegado a afirmar, explicitamente, uma tal tese, temos como implicitamente presente esta posição em afirmações como esta de Benedito Nunes:

> "O 'Manifesto pau-brasil', que é prospecto e amostra da poesia homônima, situa-se na convergência desses dois focos. Pelo primitivismo psicológico, valorizou estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais; pelo segundo" (o autor está se referindo às duas visões do primitivismo – o primitivismo da forma externa, que foi cubismo, e o primitivismo expressionista, presentes nos movimentos de vanguarda do início do século), "deu relevo à simplificação e à depuração formais que captariam a originalidade nativa subjacente..." [13]

Repete-se, assim, a análise contida no prefácio de Paulo Prado para o livro *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade: a descoberta do

13 Benedito Nunes, introdução citada, p. XIX.

Brasil, evidenciada no livro do autor, de fato se deu em Paris "do alto de um ateliê da Place Clichy" [14]. Ou seja, para o analista da obra de Oswald de Andrade, a compreensão da poesia pau-brasil só é possível mediante a compreensão que se tenha dos movimentos vanguardistas europeus.

Essas análises são garantidas, na maior parte das vezes, utilizando-se a questão da dependência como sustentáculo da argumentação, e esquece-se da necessidade de referir a obra do autor aos elementos culturais que poderiam estar presentes no contexto nacional acionando o projeto nacionalista.

A segunda razão, esta de ordem mais concreta, da nossa crítica a esta interpretação da mudança de rumos de 24 apóia-se no fato de que a pesquisa do projeto de elaboração de uma literatura nacional pelos modernistas pode revelar, ao analista do problema, a presença, no próprio panorama cultural brasileiro, de elementos que possibilitaram a elaboração deste projeto. Tal é o caso da obra de Graça Aranha. Elaborada nos anos que precederam a Semana de 22 e marginalizada pelos modernistas, em sua maioria, ela veio alimentar, de uma forma que o grupo modernista não suspeitou, os propósitos nacionalistas contidos no segundo momento do movimento de renovação.

Tentaremos, no próximo capítulo, aprofundar esta afirmação. Por ora, desejamos apontar apenas o caminho. Acreditamos que a História do modernismo vem aceitando sem discussões as declarações explícitas do grupo modernista ao negar a importância da obra de Graça Aranha na elaboração da mudança de rumos que se operava em 24. Somos da opinião que a leitura de *A estética da vida* se revelará de grande valor heurístico para a compreensão do nosso nacionalismo literário. Descobrimos, assim, um veio que nos repõe dentro da cultura nacional em contato com elementos desta cultura, já presentes nela, e que merecem ser pesquisados se quisermos compreender o surto nacionalista do ano de 24 e seguintes. Não discordamos do fato, apontado pelos pesquisadores, da importância da situação política de 24 na determinação dos novos rumos do nosso modernismo; também não poderíamos discordar da importância atribuída ao contato com as vanguardas francesas, como elementos que tenham contribuído na definição desses rumos. Apenas, e aqui esta ressalva adquire suma importância, queremos

14 *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade*, São Paulo, Difel, 1966, pp. 59 a 64.

lembrar que as razões alegadas acima para dar conta do surto nacionalista não são suficientes, e faz-se necessário, como adiantamos, estabelecer uma relação entre o nacionalismo emergente de 24 e o material ideológico já presente na cultura nacional, se quisermos compreender com precisão nosso segundo momento do modernismo literário.

Antes, porém, de passar ao aprofundamento desta afirmação, convém, tal como fizemos para o período moderniosta anterior, tomar conhecimento dos principais documentos de que dispomos.

O primeiro passo dado no sentido de introduzir a problemática do nacionalismo na literatura modernista pode ser considerado como sendo o do "Manifesto pau-brasil". Com este manifesto, publicado em 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã* [15], Oswald de Andrade se propõe a inauguração do processo de redescoberta do Brasil, marcando uma virada brusca dentro do caminho de renovação.

O texto se localiza a si próprio como pertencendo a um segundo momento modernista, momento de construção que só foi possível atingir uma vez acertado "o relógio império da literatura nacional". Esta tarefa, levada a cabo pelos modernistas da primeira hora, aqui denominados de "a geração futurista", colocou-nos no mesmo tempo da modernidade das vanguardas européias. Agora, uma vez atualizados/modernizados pelo trabalho de 22, o papel que se apresenta para nós é o de sermos regionais, no sentido de nacionais, e puros em nossa época. No entanto, esse esforço de construção, que se inscreve num esforço maior de reconstrução mundial, exige o exercício prévio de um processo de deconstrução da cultura brasileira nos seu aspectos mistificadores da realidade. Opera-se aqui, portanto, uma tarefa em dois níveis: cabe, em um primeiro nível, furar a camada mistificadora de cultura importada que já dura quatro séculos, para, em seguida, num segundo nível, construir uma nova visão da realidade, a de um país redescoberto. Esta é a visão pau-brasil: "Ver com os olhos livres para ver": Mas esta visão só será possível desmontando falsas perspectivas, construindo outras para colocar em seu lugar, para se chegar, finalmente, à cap-

15 "Manifesto pau-brasil". Ver bibliografia de O. de Andrade.

tação livre da realidade nacional. Entende-se, desta forma, o quanto Oswald de Andrade mantém aqui da virulência da polêmica do primeiro modernismo com nosso passado letrado. Mas já agora essa polêmica se dá numa perspectiva diversa. Não se trata mais de combater o passado em nome da atualização/modernização, mas de introduzir a ótica do nacionalismo no processo de renovação: só seremos modernos se formos nacionais. E aos poucos se firmará a idéia de que só seremos participantes do universo cultural se nele nos integrarmos com nosso coeficiente de nacionalidade. É esta idéia da mediação da categoria de nacionalidade como via de acesso ao mundo da cultura, e os mecanismos utilizados para operar este processo, questão já presente na obra de Graça Aranha e retomada agora pelos modernistas, que precisamos, posteriormente, investigar. Esta investigação nos remeterá à consideração do modernismo em suas ligações com os antecedentes culturais da nação, possibilitando-nos medir sua inserção dentro da história mais ampla da cultura nacional.

É útil, no entanto, detalhar, no momento, os pontos mais importantes deste sinal de avançar que é o "Manifesto pau-brasil".

Já vimos que ele comporta o nível da destruição dos elementos de cultura que ocultam a verdadeira realidade e que propõe uma nova visão da vida nacional.

Com relação ao primeiro item temos todas as referências do Manifesto ao lado doutor, lado erudito da cultura brasileira, aquele que tem por função o ocultamento da realidade. Este constitui o alvo mais importante das críticas do "Pau-brasil".

Durante mais de quatro séculos importamos uma perspectiva estrangeira através da qual passamos a construir nossa cultura e nossa visão de nós mesmos. No encontro do primeiro branco com o Brasil já se encontrava, como em germe, a perspectiva erudita deformante da realidade. Esta perspectiva marcou toda a produção cultural do país, e está presente, afirma o Manifesto, nos "cipós maliciosos" da sabedoria erudita, na produção cultural saídas das universidades, sobretudo dos cursos de direito. Destes se originaram o gabinetismo e a invasão dos jurisconsultos.

A perspectiva erudita ou livresca do brasileiro é ao mesmo tempo o estilo de vida do Brasil *profiteur*, acadêmico, que mal digere a sabedoria importada e define toda a nossa produção artística até o século XX. Assim sendo, o Manifesto tem um sentido amplo, pois abarca toda a esfera da cultura, caracterizando-a como falsa

cultura, cultura importada, e um sentido mais restrito, que dá conta das orientações estéticas surgidas no país em função da situação de importadores de escolas artísticas que somos nós. Estas são, sobretudo, as escolas estéticas nascidas no século XIX, o romantismo e o naturalismo, que padecem os ataques da crítica oswaldina. O Manifesto de situa em oposição à "morbidez romântica", contra o "detalhe naturalista" e, sobretudo, contra os ideais representativistas da arte do século passado. É ilustrativo dessa posição a passagem que afirma:

> "Instituía-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho..."

E mais adiante, referindo-se diretamente à literatura:

> "Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano".

Ora, este processo iniciado com o naturalismo resultou em uma revolução que apresenta duas etapas. A primeira, quando a arte, voltando para as elites, destrói os cânones naturalistas, através de processos deformadores, fragmentadores e de caos voluntário; a segunda, de que participa o movimento Pau-Brasil, consiste num período construtivo em que se valoriza "o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva".

Pau-Brasil denuncia duas ordens de fatos: a importação das soluções estrangeiras pela cultura nacional com todo o processo de construção de uma falsa cultura, cultura de erudição e as próprias soluções tal como foram elaboradas nos centros produtores europeus. Com o movimento Pau-Brasil preparamo-nos para adotar uma nova perspectiva do mundo da cultura. Ela deve romper com as soluções importadas através da valorização dos elementos nacionais.

Vimos acima que são duas as ordens de fenômenos criticados pelo "Manifesto pau-brasil": a produção de certas orientações na vida cultural e a sua transplantação para a realidade brasileira. Mas, dessas duas ordens de fatos, a que nos interessa mais de perto, e a que, de fato, apresenta uma importância maior em função de seu caráter polêmico é o fenômeno da transplantação.

É em função deste fenômeno que surge, na cultura brasileira, seus traços bacharelescos, doutores, cujo papel tem sido o de travestir nossa realidade. Mais uma vez encontramos aqui a problemática do desenraizamento e da falsa cultura presentes na obra de Graça Aranha. Lá, como aqui, é em função da problemática da transplantação cultural que podemos entender a nossa pobreza expressiva, a nossa nulidade intelectual. Lá, como aqui, a função da cultura importada é entendida como mentenedora da ilusão de que somos cultos. E todo esse diagnóstico da nossa situação termina por ressaltar o desenraizamento da nossa cultura e, portanto, a sua invalidade como força de expressão nacional.

É preciso, portanto, substituir uma ótica falsa por uma verdadeira perspectiva, e estaremos no caminho da redescoberta do Brasil. Esta nova perspectiva é a que o Manifesto expressa em passagens como: "Uma nova perspectiva..." "Sentimental, intelectual, irônica, ingênua", a um só tempo. É ela que nos possibilita "ver com os olhos livres", e que nos revela a dimensão da "alegria dos que não sabem e descobrem". É ela a própria perspetiva em que se situa a poesia pau-brasil: "ágil e cândida, como uma criança".

A perspectiva nova, ponto de partida de uma nova visão da realidade, tal como indica a sugestão de Cendrars: "Tendes as locomotivas cheias, ides partir, um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino", deve ser suficientemente ampla para deixar perceber uma série de contradições mascaradas sob a pele do eruditismo em que permanece a realidade. Daí a posição de "nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo". Ela deve ser a mais livre. Uma perspectiva que liberte mesmo as forças escondidas da nação, os antagonismos entre presente e passado, modernização e atraso, campo e cidade, eruditismo e sabedoria popular.

São esses antagonismos que se deixam ver através da perspectiva pau-brasil. Dá-se, então, o processo de redescoberta do Brasil. A perspectiva libera o que havia de recalcado pela visão bacharelesca, e os elementos constitutivos da nacionalidade vêm à tona: a base dupla e presente em que se estrutura o país – "A floresta e a escola" –, todos os antagonismos a que já nos referimos acima e os traços psíquicos do homem brasileiro.

No "Manifesto pau-brasil" é difícil distinguir o mecanismo que faz aflorar o recalcado daquilo que é descoberto por meio desse processo. A própria perspectiva pau-brasil é instrumento que acio-

na o mecanismo e é instituída por esse mecanismo. Mas existem alguns traços elementares da cultura brasileira que afloram nitidamente quando nos situamos no ângulo de visão de Oswald de Andrade. Já nos referimos a alguns deles mais acima. São antagonismos até escondidos e certos aspectos do psiquismo do homem brasileiro.

Em primeiro lugar, no que se refere aos antagonismos, o Manifesto se abre à constatação de que vivemos, por um lado, o fenômeno da modernização em todos os setores da realidade, mas, ao mesmo tempo, estamos presos a aspectos de vida naturais – em um certo sentido, mais atrasados. Não se trata, para Oswald de Andrade, de abandonar um ou outro desses pólos antagônicos. O importante é mantê-los vivos na busca de uma integração. Temos a floresta e a escola. Temos também engenheiros e técnicas avançadas que nos fizeram participantes do progresso material, mas temos, por outro lado, as expressões líricas que revelam nosso caráter sentimental.

Daí a necessidade de conciliar o melhor do nosso lirismo e o melhor da nossa demonstração moderna.

Temos, por um lado, fatos estéticos primitivos, durante séculos ocultados pelo saber erudito, "os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da favela", o "azul cabralino", o carnaval e os cordões de Botafogo, a "formação étnica rica", a riqueza vegetal, o minério, a cozinha, o vatapá, o ouro e a dança e toda uma série de dados culturais bárbaros e nossos. Mas temos também a necessidade de conciliar estes traços numa perspectiva que os integre aos "cilindros dos moinhos", às "turbinas elétricas", às "usinas produtoras", às "questões cambiais". Temos a floresta e a escola. O progresso e o Museu Nacional.

Todos esses traços devem sinteticamente permanecer como na passagem que define a Poesia pau-brasil:

"A poesia pau-brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente".

O mesmo esforço de síntese está presente no que chamamos a descrição do psiquismo do brasileiro. Somos uma raça crédula e dualista. Temos uma "sábia preguiça solar", "energia íntima". Temos uma "hospitalidade sensual e amorosa".Cultivamos a saudade. "Bárbaros, crédulos, pitorescos, meigos, leitores de jornais." Tantos traços psíquicos que demonstram nosso lado bárbaro recal-

cado e, ao mesmo tempo, nossa ligação com o presente que se faz através da imagem da leitura do jornal.

Assim como no lado doutor, criticado pelo Manifesto, na perspectiva pau-brasil podemos perceber, pelo que já vimos acima, que ela não se esgota numa proposta feita no âmbito da estética. Ainda que seus frutos imediatos se tenham mantido ao nível da produção artística, ela contém em si uma perspectiva ampla, crítica e também positiva da realidade brasileira. Mais que isto: ela opõe ao gabinetismo do lado doutor a prática culta da vida que sintetiza os diversos modos da vida brasileira. Mas outras observações mais importantes merecem aqui ser feitas.

Se compararmos a problemática constante do "Manifesto pau-brasil" com o modernismo anterior, verificaremos que deu-se aqui uma mudança substancial com relação aos seus propósitos básicos. Até 24 o importante era o processo de modernização-atualização e o combate a quaisquer formas de passadismo. No "Pau-Brasil" não é o passado genérico que é negado, mas parte concreta deste passado, o lado doutor, aquele que escondia, em função do processo de transplantação cultural, o verdadeiro passado brasileiro. Daí a recuperação do nosso lirismo, dos traços bárbaros da civilização brasileira. Por esta razão também a importância do contato com as vanguardas européias é menos decisiva que no primeiro tempo modernista. Nosso material cultural deve ser descoberto aqui mesmo.

É interessante lembrar que há uma notável coincidência entre a posição do Manifesto e a postura inicial de Mário de Andrade no ano de 24. Detalharemos a posição do autor de *Macunaíma* nas páginas que irão seguir, mas é interessante lembrar, desde já, alguns textos de Mário de Andrade em que este se manifesta a respeito do contato dos brasileiros com as vanguardas européias. Se seguirmos a correspondência de Mário com Tarsila do Amaral, então na Europa, encontraremos as seguintes conclamações:

> "Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias de adentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM" [16].

16 Aracy A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, vol. I, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 369.

E em carta posterior os mesmos princípios de brasilidade são reiterados [17].

Dois outros aspectos do Manifesto precisam ainda ser reforçados. O primeiro diz respeito à presença da idéia de integração nele contida. A proposta de Oswald de Andrade é a de integrar a produção cultural no solo da nação. E isto em vários níveis. Há que considerar a história do Brasil, revê-la criticamente e integrar seu amplo projeto de elaboração de cultura na história culta de um Brasil brasileiro. Donde a recuperação dos elementos de um passado cultural enraizado na nação e o menosprezo do lado doutor. Ao contrário do primeiro modernismo, que rejeitou em bloco a contribuição romântica, vemos aqui aberto o caminho para a releitura valorizada de alguns aspectos do romantismo que serão, cada vez mais, apontados como indicadores de caminhos para os modernistas [18]. Há também que considerar a integração, em um nível quase de enraizamento no solo físico da nação, através da busca de inspiração material do país, sua opulência e a exaltação da terra brasileira. E existe também a integração mais ampla dos elementos díspares presentes na realidade brasileira e que já mencionamos anteriormente.

O segundo aspecto que merece ser lembrado é o da caracterização da alma brasileira, da psique brasileira. Nos anos seguintes, de forma cada vez mais acentuada, esta visão psicológica da nossa realidade, a descrição dos traços psicológicos profundos da alma brasileira, será prestigiada. Já vimos como, em Graça Aranha, o uso da categoria da intuição nos permitia traçar um perfil psicológico do brasileiro. Na trilha de Graça Aranha, Oswald de Andrade e o grupo que logo se opõe a ele, chefiado por Plínio Salgado, assim como várias outras tendências dentro do modernismo, tentarão diversas vezes trazer à tona a discussão a respeito do caráter do brasileiro.

O "Manifesto pau-brasil" constituiu um marco a partir do qual se definiram diversas posições dentro do modernismo. *Grosso modo*, o grupo modernista aceitava os ideais nacionalistas defendidos por Oswald de Andrade. Entretanto, com relação à maneira de

17 *Id*, pp. 369-370.
18 José Aderaldo Castello, "Modernismo ou neo-romantismo?", in *Cultura*, nº 5, jan./mar. de 1972, Brasília, pp. 124 e seg.

definir substancialmente as teses nacionalistas, houve uma diferenciação enorme de grupo para grupo ou mesmo de autor para autor. O exame dos documentos do período nos revela que não se cessava de se tomar posição pró ou contra o Manifesto de Oswald de Andrade, tendo-se instaurado, a partir de sua publicação, acirrada polêmica pela definição do nacionalismo literário.

Os textos que gravitam em torno do "Manifesto pau-brasil" dão bem a idéia da importância que adquirira o tema do nacionalismo nestes anos. Diferentemente do que ocorreu até 1924, os modernistas não se pouparam de discutir entre si a respeito dos caminhos a serem trilhados pelo movimento de renovação.

O primeiro texto a ser analisado acompanha e prefacia o livro de poesias *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, e foi escrito por Paulo Prado, quando da sua publicação [19].

O prefácio de Paulo Prado se edifica sobre duas idéias mestras: a primeira situa o "Manifesto pau-brasil" como início de uma nova fase dentro da nossa literatura. Segundo Paulo Prado, o surgimento desta nova fase deu-se com atraso. A descoberta do Brasil só pôde ser feita porque deu-se na história do Brasil a superação da visão romântica do país que perdurava durante todo o século XIX. Mas deve-se reconhecer, e Paulo Prado apenas repete aquilo que já consta do texto do Manifesto, que existem dois romantismos: o romantismo erudito de Gonçalves de Magalhães, com seus *Suspiros poéticos e saudades,* e o romantismo não comprometido com o lado doutor, erudito – o romantismo de Casimiro de Abreu, ao qual se relaciona, feliz ou infelizmente, a figura de Catulo da Paixão Cearense. Está visto que o autor nada mais faz que traduzir aqui a revalorização do melhor da nossa tradição lírica, tese já sustentada por Oswald de Andrade no Manifesto.

A segunda idéia em que se apóia o texto de Paulo Prado diz respeito ao repúdio demonstrado pelo autor com relação ao contato com as vanguardas européias. Diz ele:

> "A mais bela inspiração e a mais fecunda encontra a poesia 'pau-brasil' na afirmação desse nacionalismo que deve romper

19 Paulo Prado, prefácio para o livro de poesias *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, publicado inicialmente em 1924.

os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada" [20].

Paulo Prado dá sua adesão de fé jacobina à libertação que constitui *Pau-Brasil* e, mais uma vez, não se afasta do próprio texto que vem apresentando.

São essas as linhas, nem tanto mestras, que dirigem o prefácio de Paulo Prado. Se alguma contribuição é fornecida pelo texto do prefaciador para a compreensão de *Pau-Brasil,* esta só pode ser uma contribuição negativa. Lembremos o início do prefácio: "Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo, – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra". Sabemos já o quanto esta observação de Paulo Prado pode ter servido como matriz para as interpretações do "Manifesto pau-brasil" que pretendem localizar as raízes deste movimento, sem maiores preocupações, nas discussões havidas entre seu autor e as vanguardas francesas.

É importante medir, nesta altura, a posição do crítico e amigo de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, em alguns textos que escreveu neste período. Como Oswald, Mário, meses depois do Manifesto, adotara as posições brasileiristas. Em uma das cartas a Tarsila, em finais de 24, Mário chega a afirmar (ao referir-se a Oswald de Andrade), em carta que parecia tentar resolver algum mal-entendido entre os amigos:

> "Hoje está em Paris esse felizardo das dúzias que eu invejo quanto se pode invejar neste mundo. Que faz ele? Mostrou-te o *Serafim Ponte Grande?* Ficou (o Oswaldo) meio corcundo comigo porque eu disse que não gostei. Mas se ele conhecesse os meus trabalhos atuais, faria as pazes comigo. Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estou paubrasileirando" [21].

20 Paulo Prado, prefácio citado, *Poesias reunidas de Oswald de Andrade,* São Paulo, Difel, 1966, p. 61.

21 Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo,* vol. I, São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 369-370.

Mesmo descontada a vontade manifesta por Mário, nesta carta, de se reconciliar com Oswald, sabemos que sua adesão ao movimento Pau-Brasil se deu, de fato, em um clima de incompreensão. Ou poderíamos levantar outra hipótese: nesta altura da contenda, Mário de Andrade preferiu, mesmo sem chegar a aderir de fato ao Pau-Brasil, ser chamado de poeta pau-brasil para se colocar do lado daqueles que lhe pareciam ter as melhores posições no momento. Eis o que afirma o texto de Mário sobre a "falação", a forma abreviada do Manifesto que abria o volume de versos *Pau-Brasil:*

"Aliás a falação que encabeça o livro é um primor de inconsistência cheia de leviandades. Indigestão de princípios e meias-verdades colhidas com pressa de indivíduo afobado. Falação de sargento patriota, baracafusada de parolagem sem ofício. Sobretudo essa raiva contra a sabença. Pueril. O. de A. desbarata com o que cita 'Vergílio pros tupiniquins' no mesmo período, citando 'as selvas selvagens' de Dante pros tupinambás. Questão de preferência de tribo talvez. Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber. De resto a falação exemplifica o que ela tão justamente se revolta contra: é escritura dum náufrago na erudição. Porque essa volta ao material popular, aos erros do povo, é desejo de verdade erudita e das mais. O. de A. sabe delas e num átimo se aternurou sem crítica por tudo o que é do povo, misturando, generalizando. E se contradizendo no mesmo escrito, que é o único jeito mesmo de ter contradição.

"Entre os companheiros de ideal Pau-Brasil Oswald de Andrade tem citado dona Tarsila do Amaral, Paulo Prado e eu. Porém, 'contra o gabinetismo a palmilhação dos climas' clama eloqüente e loquaz o ilustre deputado (ou sargento) da Falação. Palavras sem dicionário. Afirmo que dona Tarsila do Amaral vive a sua vida espiritual de ateliê. Está criando uma pintura esplêndida e erudita, espirtualíssima e sensorialmente dinâmica, porque sabe o que é pintura como os que mais o saibam. Não repete nem imita todos os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os fecundos, *os que não são erros,* e se serve deles. Pintura de ateliê raciocinada no ateliê e tornada erudita através dos climas palmilhados sejam a tela corrediça da matriz de Tiradentes os primitivos de Siena ou a invenção mais recente de Picasso. Pintura com finalidades de pintura e benzissimamente bem pintada. Desmentido da Falação. É que a pinto-

ra prefere estar com o ideal pau-brasil a seguir a Falação de O. de A., que deitou mal e mal pra poder versejar" [22].

E mais adiante, referindo-se a si próprio:

"E como a pintora creio fazem os outros companheiros de Oswaldo. Eu faço. Aceito o nome de Pau-Brasil e me sinto muito bem nele. A humanidade carece de rótulos pra compreender as coisas. Falando de modo geral, a humanidade não compreende as coisas, compreende os rótulos".

Ainda mais adiante:

"Pau-Brasil é rótulo condescendente e vago, significando pra nós iluminadamente a precisão de nacionalidade. Afinal Oswaldo é sargento camarada: não obriga ninguém a responder à chamada matutina. Pode-se manobrar longe do quartel" [23].

Permitimo-nos a transcrição desta passagem do texto de Mário de Andrade, pois ela nos traz grandes possibilidades de conhecer a posição do autor com relação a *Pau-Brasil*.

Uma primeira e simples observação é fácil de se entender: toda essa longa história de rótulos que já havia surgido na carta a Tarsila. Mário, mais uma vez, assim como fizera com o qualificativo de poeta futurista, adota o rótulo por uma questão de ordem tática. Esse documento também nos oferece a possibilidade de travar contato com o clima daqueles primeiros anos em que se debatia a questão da brasilidade. Todo o debate cultural do país estava marcado por esta mesma preocupação. Mário, em diversos textos da sua obra do período, foi o arauto dessa nova problemática.

Mas há algo de notável nas afirmações de Mário nessa época: trata-se do fato de que ele, simplesmente, não se sentia, nem poderia se sentir, um autor "pau-brasil". E isto pelas razões que veremos.

Em primeiro lugar, a sua compreensão da "falação" de Oswald de Andrade é errônea. Podemos notar em vários momentos do tex-

22 Marta Rossetti Batista; Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima, *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*, IEB, USP, 1972, pp. 203-231-232.
23 *Id.*, pp. 230 a 232.

to de Mário que ele repudia o Manifesto, atribuindo-lhe um caráter anti-sábio, anticulto, anticonstrutivo, como texto que coloca em questão a "sabença". Mais do que isto, Mário parece medir o "Manifesto pau-brasil" apenas pelo seu lado demolidor, sem sequer notar que o que Oswald de Andrade propunha não era pura e simplesmente a destruição de falsas perspectivas, mas a construção de outras novas que lhe permitissem apreender o Brasil. Mário percebe desta forma apenas um aspecto dos propósitos oswaldinos. Além disto, sua crítica à falação, chamando a atenção para a contradição existente entre o que é proposto pelo Manifesto e aquilo que se apresenta como a peça literária "Manifesto pau-brasil", é o resultado de uma má compreensão da proposta oswaldiana. Ou seja: Mário acusa o Manifesto de colocar em questão a "sabença", mas sem perceber que o que está em jogo não é exatamente o questionamento da "sabença", mas o questionamento de uma falsa sabença e a defesa de uma nova, "sábia" perspectiva, expressa na construção "pau-brasil".

Podemos ter certeza de que foi esta visão distorcida do "Manifesto pau-brasil" que foi passada por Mário de Andrade a seus colegas de vários estados em sua rica correspondência. Veremos um pouco mais adiante como as informações de Mário refletiram em outros grupos modernistas.

Há, no entanto, uma oposição muito mais séria que começa a se esboçar entre os dois grandes autores modernistas no que diz respeito à definição da nacionalidade. Podemos verificar na oposição de Mário a Oswald de Andrade, particularmente na defesa que o primeiro faz da sabedoria, do estudo, da "sabença" para utilizar sua expressão, que as vias de construção da cultura brasileira começavam a divergir. Sabemos como Mário de Andrade, desde essa época, preocupava-se mais em pesquisar, no sentido quase universitário da palavra, os elementos que constituem a brasilidade. Sua obra, com raras excessões, é obra de um estudioso. Ao final de sua vida, Mário haveria de recriminar a si próprio o fato de ter praticamente abandonado o setor da criação artística da sua obra e de se ter encaminhado para empreender o imenso levantamento da cultura brasileira em que ele energicamente batalhou.

Sua discordância da visão pau-brasil é, portanto, mais profunda do que este texto pode nos dar a entender. Oswald de Andrade é aqui considerado como demolidor e como um intuitivo. Mário exigia construção e disciplina, estudo e pesquisa para se chegar à definição da brasilidade. A existência desses adjetivos revela, no entan-

to, uma divergência mais essencial face à questão que estava sendo tratada.

Se pudéssemos ampliar mais nossa análise, estabeleceríamos uma ponte entre estas duas versões na definição da brasilidade que se vinham destacando e aquilo que havia ocorrido no interior da Escola do Recife, nos finais do século XIX. Sabemos como na Escola do Recife abrigaram-se personalidades tão díspares como Tobias Barreto, Sílvio Romero, Artur Orlando e Graça Aranha. A meu ver, o caminho aberto por Sílvio Romero, na sua enorme obra de recenseamento da cultura nacional, foi o mesmo retomado por Mário de Andrade. De nada adianta, aos olhos de Mário de Andrade, apreender intuitivamente a brasilidade. Este é o caminho deixado em aberto por Graça. É esta valorização da intuição da brasilidade que sentimos ser retomada por Oswald de Andrade a partir de 24.

Exploremos um pouco mais a posição destes documentos que gravitam em torno do movimento Pau-Brasil e teremos a medida do quanto a idéia de nacionalidade ou de brasilidade havia impregnado os espíritos do período.

Nos meses finais de 1925 e em janeiro de 1926, o jornal *A Noite*, por intermédio de Oswald de Andrade, mas tendo como principal mentor da publicação o poeta Mário de Andrade, resolve dedicar semanalmente algumas páginas à publicação dos escritores renovadores. Entre escritores de São Paulo, Rio e Minas Gerais encontra-se o pau-brasilizado Carlos Drummond de Andrade, por vias mário-andradinas. É interessante notar no texto de Drummond [24] até que ponto já se vinha esboçando uma certa feição de nacionalismo, um "pau-brasil" peneirado pelos argumentos mais rígidos de Mário de Andrade, que viria a se espraiar em vários autores do modernismo. Trata-se, aqui também, e não poderia deixar de ser, de uma postura nitidamente nacionalista. Mas de um nacionalismo de reação ao "Manifesto pau-brasil" segundo a fórmula interpretativa de Mário de Andrade.

Consideremos o texto de Drummond intitulado "O homem do pau-brasil", publicado em 14 de dezembro de 1925. Nele, o mesmo rancor que sentimos no texto de Mário ao se referir a Oswald de Andrade está presente. Não se trata, naturalmente, de rancor pes-

24 *Id.*, pp. 238 e 239.

soal. É que subjaz à posição de Carlos Drummond de Andrade a tentativa de categorizar, de forma diferente, os caminhos do nacionalismo literário. Vejamos: após brincar, no tom simpático-mineiro que lhe é peculiar, com a figura de Oswald de Andrade, Drummond define sua posição:

> "Penso que o problema da poesia brasileira – e, num sentido geral, de toda a nossa literatura – tem de ser atacado doutro modo". (Diferente do modo oswaldiano). "Precisamos reagir contra o sentimentalismo e o romantismo, pela cultura cada vez mais intensa".

Mais uma vez se apresenta uma distinção que, de fato, existe dentro do modernismo literário. Por um lado, se situarão aqueles que, como Mário de Andrade, propõem um nacionalismo culto e estudioso. Por outro, vemos a figura de Oswald, intuitivo (mas intuitivo não quer significar não-direcionado), apreendendo em grandes traços os elementos da brasilidade [25].

Mais próximo de Oswald de Andrade, na sua proposta de abrasileirar a cultura, Martins de Almeida, no mesmo jornal *A Noite*, datado de 17 de dezembro de 1925 [26], após chamar Oswald de Andrade de reformador, no artigo intitulado "Pau-Brasil", acrescenta aquilo que os outros comentadores não haviam percebido: a utilização do primitivismo na obra de Oswald de Andrade. Aqui não se trata de detectar o piadismo oswaldiano no texto do livro *pau-brasil*, ao contrário. Diz o autor:

> "Além de tudo, vejo um caráter construtivo no primitivismo pau-brasílico. A ação diferenciadora de certas particularidades de nosso solo, da nossa história, da nossa língua, da nossa vida se fazem sentir perfeitamente no último livro de poesias de Oswald de Andrade".

Mais adiante, percebendo nitidamente as intenções de Oswald, Martins de Almeida continua:

> "O capítulo 'História do Brasil' constitui páginas de muito mais valor histórico do que os montões informes de fatos acu-

25 *Id.*, p. 238.
26 *Id.*, pp. 245 a 247.

mulados pelos Srs. Rocha Pombo e Escragnolle Taunay e outros, que história nunca consistiu na inspecção administrativa do passado" [27].

Vemos aqui um leitor sensato. Martins de Almeida, aquele de quem mais ninguém ouviu falar, descobriu em poucas linhas o mecanismo pau-brasil: Rocha Pombo é o lado doutor, a história importada e erudita; *Pau-Brasil,* destruindo Rocha Pombo, descobre o Brasil real, oculto nas "lianas da saudade universitária".

Mas voltemos aos ataques mário-andradinos. Em carta de novembro de 1924 dirigida a Carlos Drummond de Andrade, repetem-se as mesmas críticas sugeridas pelo "papa do futurismo" no seu artigo sobre *Pau-Brasil.*

As críticas se fundam sobre a mesma má compreensão do "Manifesto pau-brasil", mas, como já dissemos, elas se pautam fundamentalmente sobre uma compreensão diversa que tinha Mário de Andrade a respeito da definição de uma literatura nacional. A carta, entre diversos outros assuntos, declara o seguinte:

> "Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como fez o Oswaldo num momento de erro; ao contrário, respeito-as e cá tenho também (comedidamente, muito comedidamente!) as minhas fichinhas de leitura". [28].

Claro está que o autor se refere a *Pau-Brasil,* mas a apenas um dos aspectos do livro – o da destruição do lado doutor que obscurecia a realidade brasileira. Mas, vê-se bem, é a própria maneira de definir a nacionalidade que está em jogo, e o autor de *Macunaíma* contrapõe ao seu brasileirismo estudioso o brasileirismo intuitivo do amigo.

Mas aprofundemos um pouco mais a nossa compreensão da perspectiva pau-brasil. Em 21 de junho de 1925, no *Jornal do Comércio* de Recife, Joaquim Inojosa publica uma entrevista com Oswald de Andrade, no momento de sua passagem pela cidade. A importância desse documento [29] reside, sobretudo, no fato de que aqui

27 *Id.*, p. 246.
28 *71 cartas de Mário de Andrade,* coligidas e anotadas por Lygia Fernandes, Rio de Janeiro, São José, p. 69.
29 Joaquim Inojosa, *op. cit.*, p. 142.

temos o próprio autor a explicitar as intenções de sua obra. Esta é, aliás, o motivo da entrevista. No final do texto, Oswald de Andrade posiciona firmemente sua definição da perspectiva pau-brasil, tendo em vista a obtenção de compreensão para a sua obra.

Detalhemos os elementos mais importantes desta entrevista ao escritor pernambucano. Mais uma vez o tema em destaque é o problema da brasilidade e do projeto de construção de uma cultura nacional. Mas de que forma definir esta brasilidade e como construir a cultura brasileira? Há inicialmente a indicação de que naquela data o modernismo atravessava um momento crítico – tratava-se de redefiní-lo como um movimento de constituição da brasilidade. Diz uma passagem da entrevista: "Sejamos modernos, sendo brasileiros" [30]. E em outra passagem: "E não se pense que há incoerência nas minhas expressões, porque sou modernista. Sou-o, sobretudo, por ser brasileiro" [31].

Aqui está claramente indicada a mudança de rumos operada dentro do modernismo. Mas, concretamente, como operar esta mudança? Como abrasileirar nossa cultura? Sente-se, primeiramente, o movimento de repúdio à cultura de importação, historicamente identificada ao "lado doutor". Devemos negar o nosso culto ao estrangeiro, devemos repudiar as "macaqueações artísticas dos imitadores servis" [32]. No lugar dessa perspectiva importada devemos nos voltar para o interior do país e buscar "as fontes emocionais" da arte e da cultura brasileira. A busca dessas "fontes emocionais" nos levará, na construção da cultura, à integração da produção cultural no solo nacional. Mais ainda, ela nos fará destacar duas vertentes da história e da cultura nacionais. A primeira, a ser repudiada, entendida como cópia do estrangeiro; a segunda, a ser valorizada, constitui a obra dos nossos antepassados, sobretudo nossos antepassados populares, não contaminados pelo eruditismo de importação. Daí, a presença no texto de passagens como a seguinte:

> "Veja as cores dessas casas antigas: excelentes; repare na pintura dessas casas modernas: horríveis para nós, para o nosso ambiente. A arquitetura deve refletir a paisagem" [33].

30 *Id.*, p. 144.
31 *Id.*, p. 143.
32 *Id.*, p. 144.
33 *Id.*, p. 143.

Ou ainda, sintetizando os propósitos pau-brasileiristas:

> "Eu desejo que em Recife se faça também o mesmo, conservando-se o que deve ser conservado e, ao reformar-se o inútil, ser de forma a que a obra nova surja com traços fortemente nacionais" [34].

Por conseguinte, nestas passagens, o modernismo não é o negador da totalidade do passado. Ao contrário, ele deve se propor a integração do moderno a um certo passado. Passado nacional. Paisagem nacional. E, reforçando a idéia de modernização presente no "Manifesto pau-brasil", temos o seguinte trecho da entrevista:

> "Podemos muito bem construir um arranha-céu numa arte nossa, sem ser essa arquitetura de cartão postal que parece dominar o Brasil inteiro" [35].

Há portanto manifesta, em vários momentos, a existência dos pares de categorias que estão em jogo em todo o movimento "Pau-Brasil": o antigo e o moderno, a demonstração e o lirismo, a construção e o natural, todos elementos que se devem integrar. Há, por outro lado, categorias antagônicas como importação/exportação, "lado doutor"/cultura popular etc...

Existe finalmente, nesse importante documento, a definição da perspectiva pau-brasil já aludida. Encerrada nessa definição, encontra-se uma compreensão da cultura de grande utilidade para a avaliação da obra oswaldiana. Refiro-me à passagem que diz: "O nosso cérebro necessita de tudo quanto possa constituir a nossa realidade mental" [36].

Aqui encontramos presentes as duas categorias-chave da perspectiva oswaldiana – a de integração e a sua compreensão da cultura como entidade mental. Já vimos, e no último capítulo desta tese nos referiremos a esta questão com mais vagar, que Oswald de Andrade não era o único que partilhava desses pontos de vista como alicerces para a construção de uma cultura nacional. Tanto a obra de Graça Aranha como a de Plínio Salgado e seus companheiros verde-amarelistas têm por base as mesmas noções essenciais.

34 *Id.*, p. 144.
35 *Id.*, p. 143.
36 *Id.*, p. 145.

Mas vejamos, antes de mais nada, de que forma a crítica do período discutiu a presença no cenário literário da obra de Oswald de Andrade. Em outros termos, vejamos como foi debatida pela crítica a questão da brasilidade.

Conhecemos do crítico João Ribeiro três artigos sobre a obra de Oswald de Andrade. O primeiro deles é o que nos interessa mais de perto. Não foi publicado por ocasião do "Manifesto Pau-Brasil", mas mais de três anos depois, no *Jornal do Brasil* de 24 de agosto de 1927 [37]. Apesar de ser uma crítica tardia e ter surgido já quando a questão da brasilidade era a nota dominante do panorama literário do período, o artigo de João Ribeiro tem o valor de apontar conosco para o aspecto pioneiro da obra de Oswald de Andrade. Antes de referir-se ao objeto precípuo do texto, João Ribeiro destaca no início de seu artigo a importância do movimento "Pau-Brasil". Vejamos com que agudez é percebida a obra oswaldiana: "O Sr. Oswald de Andrade, com o *Pau-Brasil,* marcou definitivamente uma época na poesia nacional" – esta é a abertura do artigo. Em seguida, após caracterizar o aspecto demolidor de *Pau-Brasil,* passa o crítico a descrever seu lado construtivo, para concluir: "Assim nasceu uma poesia nacional que, levantando as tarifas da importação, criou uma indústria brasileira" [38]. Há, entretanto, na crítica de João Ribeiro, uma observação referente à poesia de Oswald de Andrade que merece ser mencionada pelo conteúdo polêmico que contém e que será reaproveitado muitas vezes pelos analistas do movimento "Pau-Brasil". Diz o texto:

> "É certo que houve algum contrabando europeu, mais ou menos disfarçado, mas deu aos poetas novos a esperança de viverem sobre si, à custa do trópico, sem adaptações escandalosas" [39].

Refiro-me à idéia de "contrabando europeu" notada pelo crítico na poesia de Oswald. Foi esta idéia que adquiriu peso na polêmica que se abriria entre críticos e modernistas em torno do projeto

37 João Ribeiro, *Crítica, Os modernos, Obras de João Ribeiro,* Publicações da Academia Brasileira, Rio de Janeiro, 1952, p. 90.
38 *Id.*, p. 91.
39 *Id.*, p. 91.

oswaldiano, tanto no momento Pau-Brasil, quanto, anos mais tarde, na Antropofagia.

A voz mais violenta que se faz ouvir na denúncia desse aspecto de "contrabando" na obra de Oswald de Andrade foi a do então jovem crítico literário Alceu Amoroso Lima. Em dois artigos publicados em junho/julho de 1925 – portanto, no calor da discussão em torno da questão da brasilidade, – com o título já elucidativo de "Literatura suicida", o autor, em dez itens de impiedosa crítica, vem denunciar exatamente o caráter importado da proposta pau-brasil [40].

Antecipando-se aos protestos do grupo da revista *Festa,* de Tasso da Silveira, e trilhando um caminho paralelo, ao menos em sua interpretação do *Pau-Brasil,* como versão transplantada de modelos europeus, e ainda ao protesto dos verde-amarelistas de Plínio Salgado e Menotti del Picchia, Alceu Amoroso Lima começa seu artigo com um apelo à lucidez, denunciando a adoção pelos novos escritores brasileiros do "modernismo destruidor, europeu" [41]. Segundo o crítico, no final do item um desta série de dez ataques, "é deste modernismo destruidor, o mais grave dos dois males" (a crítica se referira antes ao "conformismo com a geração anterior à nossa" como um outro mal), "que me quero hoje ocupar" [42].

O item dois da crítica, de fato, ocupa-se da poesia pau-brasil. Esta é considerada como a resultante de uma "estética libertária" contra a qual se deve reagir. Introduz-se, em seguida, a questão mais cadente: o problema da poesia de exportação. E o item três afirma:

> "Toda a originalidade novinha em folha do Sr. Oswald de Andrade, toda a sua literatura mandioca, aborígine, precabrálica, precolombiana, premongólica, toda ela é bebidinha, direta e indiretamente, em duas fontes européias muito recentes e muito conhecidas: o dadaísmo francês e o expressionismo alemão" [43].

O objetivo do texto é claro – denunciar o engodo, uma farsa. Aquilo que Oswald de Andrade nos propõe como libertação dos câ-

40 A. A. Lima, *Estudos literários,* vol. I (1925), Aguilar, pp. 914-927.
41 *Id.*, pp. 914-915.
42 *Id.*, p. 915.
43 *Id.*, p. 921.

nones europeus e afirmação de uma literatura nacional não passa de contrafação. A poesia de exportação, o "pau-brasil", continua a ser material importado, como a poesia das gerações anteriores. Com uma diferença: importa-se agora uma outra mercadoria e rotula-se: "feita no Brasil".

Seria de se esperar que uma crítica que inicia de forma tão veemente a denúncia do caráter alienígena da proposta oswaldiana se dirigisse no sentido de contrapropor uma versão realmente nacionalizada da literatura do país. Não é este, entretanto, o caminho escolhido por Alceu Amoroso Lima. Após detalhar nos itens seguintes os pontos principais das estéticas de Tzara e do expressionismo, caracterizando-as como "cadáver francês" e "moléstia alemã" [44], a partir do sexto item a proposta do crítico consiste na substituição da má importação de Oswald de Andrade por uma boa importação que é aqui compreendida como uma "ida ao clássico" [45]. Vale citar a passagem mais expressiva do pensamento do autor:

> "Sim, não temos que proclamar o nosso repúdio integral à imitação. Não façamos como o Sr. Oswald de Andrade e seus companheiros, que têm horror à imitação... e imitam às escondidas. Não. Tenhamos coragem literária suficiente para dizer bem alto: ainda não podemos prescindir de certa imitação. O Brasil ainda não está em condições sociais de poder dar origem a uma literatura inteiramente própria e ao mesmo tempo universal, como o pede o Sr. Graça Aranha no último dos seus discursos literários. A nossa condição por muito tempo ainda será trabalhar na sombra, em silêncio, por assim dizer, absorvendo a matéria nacional, plasmando-a – mas sem desfalecimento, sem renúncia" [46].

Mas o que significa essa aludida ida ao clássico, essa substituição de mercadorias importadas que nos propõe Alceu Amoroso Lima? Poderíamos resumir suas teses afirmando que elas pregam o espírito de disciplina e de rigor formal para a literatura brasileira. E esse espírito de disciplina só pode ser encontrado numa Europa ressurgente cuja civilização pode fazer submeter o mal romântico à força construtiva de um neoclassicismo:

44 *Id.*, p. 917.
45 *Id.*, p. 924.
46 *Id.*, p. 922.

"Ir ao clássico. Penetrarmo-nos do seu espírito de disciplina criadora. Compreendê-lo, não como uma volta aos cadáveres ou às estátuas, mas como uma absorção viva das forças esparsas, bárbaras, dissolventes, românticas, que nos rodeiam. Um domínio sobre elas. Uma lucidez. A reascensão do inconsciente ao consciente" [47].

Podemos, com a leitura destas passagens, observar que ao menos uma parcela da crítica navegava em águas diferentes da modernidade, tal como esta estava definida em sua relação com a problemática da brasilidade. E o que é particularmente notável no texto de Alceu Amoroso Lima é que ele detecta para nós os personagens-chave que compõem o quadro do segundo momento modernista.

Já mencionamos, de passagem, que o surto de brasilidade de 1924, característico do segundo momento de renovação, não deveria ser compreendido apenas como a resultante do contato dos nossos modernistas com os literatos franceses, nem tampouco sua razão de ser se esgotaria nos acontecimentos políticos que agitavam o país no período. Afirmamos que a justa compreensão da reviravolta de 24 deveria localizá-la em um movimento mais amplo que se operava na cultura brasileira, e que não surgiu como um estopim no ano de 24, mas que apresentava antecedentes que deveriam ser pesquisados. A problemática do nacionalismo literário estaria, segundo percebemos, relacionada às diretrizes expostas na obra de Graça Aranha. E esta se alicerçava numa determinada compreensão do monismo presente na Escola do Recife. A referência, no texto de Alceu Amoroso Lima, à figura de Graça Aranha, a associação da proposta oswaldiana à obra deste autor, fazem-nos perceber que o texto da crítica que estamos comentando tem o mérito de apontar uma relação muitas vezes esquecida pelos analistas e até pelos próprios componentes do grupo modernista. Consideremos portanto esse texto, apesar de todas as suas falhas na avaliação do movimento Pau-Brasil, como contendo um dado relevante para a compreensão da problemática da brasilidade. É possível que nos termos em que ela se apresenta na obra de Mário de Andrade e na do grupo que integrou o corpo de colaboradores da revista mais importante do período, *Terra roxa e outras terras*, a figura de Graça Aranha

47 *Id.*, p. 927.

seja de menor vulto. Entretanto, este fato não obscurece a constatação de que o movimento geral do período esteja marcado pelo seu ideário.

Por outro lado, em termos mais concretos, se considerarmos a obra de Oswald de Andrade, ou a de Plínio Salgado, de muito nos servirá o dado presente no texto de Alceu Amoroso Lima. Sabemos, e isto ficará mais claro adiante, que na ótica oswaldiana, assim como na dos verde-amarelistas, o caminho para se atingir o universal através da literatura passa necessariamente pela integração da produção literária no solo nacional. E isto no modo peculiar tal como está exposto, *grosso modo,* na obra de Graça Aranha. Donde a importância do trecho de Alceu Amoroso Lima:

> "O Brasil ainda não está em condições sociais de poder dar origem a uma literatura inteiramente própria e ao mesmo tempo universal, como pede o Sr. Graça Aranha..." [48].

O que está dito aqui de Graça Aranha poderia também ser dito a propósito de Oswald ou de Plínio. Mas isto é matéria para o próximo capítulo. Precisemos, antes de passar ao exame deste problema, a análise mais geral dos elementos que compõem o segundo tempo modernista.

1926 vê surgir em São Paulo a revista mais representativa da segunda fase modernista. Seu nome: *Terra roxa e outras terras,* que por si indica o itinerário fixado pela revista. Trata-se, antes de mais nada, de produzir artisticamente, mas não apenas artisticamente e sim no sentido amplo de produção cultural, e de difundir obras marcadas pelo espírito de brasilidade [49]. Diferentemente do que ocorreu com *Klaxon,* imediatamente depois da Semana de 22, não se está tratando aqui de opor ao passadismo a revolução estética, mas de realizar a revolução estética através da afirmação da produção cultural fixada em solo brasileiro. A publicação, que durou sete números, de janeiro a setembro de 1926, tinha como diretores Couto de Barros e Alcântara Machado, e como secretário e administra-

48 Id., p. 922.

49 Ver de Cecília de Lara – "Klaxon, Terra roxa e outras terras" IEB, São Paulo, USP, 1972.

dor, Sérgio Milliet. Seus colaboradores mais assíduos foram seus diretores e seu secretário, Mário de Andrade, Carlos Drummond e Luiza Guerreiro. Oswald de Andrade comparece no segundo, sexto e sétimo número, sendo que neste último publica um excerto do romance *Serafim Ponte Grande,* lançado anos depois, em 1933. Mencionaremos aqui os momentos mais importantes da revista e analisaremos os que apresentam um destaque especial.

No primeiro número, Sérgio Milliet assina a crítica de *Raça,* livro de poemas de Guilherme de Almeida. Como na quase totalidade da publicação, o que conta para o bom mérito de uma obra é seu teor de brasilidade. Sérgio Milliet, entretanto, abre nesse texto um debate que se constituirá em um dos mais importantes na história do modernismo. Trata-se da questão do "paulistismo", confundido muitas vezes, pelos autores paulistas, com suas reivindicações nacionalistas. Esta questão, tratada com profundidade por Telê Porto Ancona Lopez [50], em seu livro sobre Mário de Andrade, exigiria que dispuséssemos aqui, para enfrentá-la, de toda uma série de dados sobre a história social do período. Não podemos, no entanto, deixar de mencioná-la, evitando assim o risco de deixar escapar um problema importante ligado ao nosso tema, uma vez que percorre a obra de muitos dos autores de que estamos tratando.

No texto de Sérgio Milliet, do primeiro número de *Terra roxa e outras terras,* logo de início a crítica apresenta com expressividade o tom dominante não só dessa publicação, mas de todas as preocupações do período:

> "Guilherme conseguiu, ainda, deslumbrar, embebedar de santa poesia os leitores mais exigentes, os críticos mais apegados às chapas modernistas. É que ele tocou na corda musical: na nossa brasilidade".

Até aqui não há problema novo que se possa considerar. A brasilidade é o critério da boa arte. Mas no fim da crônica surge a seguinte afirmação:

> "Pode-se criticar *Raça,* sob o ponto de vista mesquinho dos modernismos franceses e italianos. Eu nego, porém, qualquer

50 *Mário de Andrade: ramais e caminhos,* São Paulo, Duas Cidades, 1972.

valor a essas críticas, porque o nosso modernismo tem de ser diferente. E Guilherme é profundamente brasileiro. Digo mais: paulista" [51].

E depois de citar uma passagem do texto de Guilherme de Almeida:

"Todo esse pedaço é profundamente nosso, de São Paulo. Isso não é um defeito, porque só se é brasileiro sendo paulista, como só se é universal sendo do seu país" [52].

Não vemos problema na conclusão do período, mas na sua primeira parte. Já ficou claro que, para os modernistas, a operação que possibilita o acesso ao universal passa pela afirmação da brasilidade. Este é, segundo entendemos, seu ponto de contato com a obra de Graça Aranha. Mas, vemos aqui que a brasilidade está identificada ao "paulistismo". Julgamos estar diante de uma contradição dentro dos próprios princípios modernistas: se, por um lado, eles rejeitavam a posição regionalista de Monteiro Lobato em nome de um nacionalismo que era o caminho de acesso ao universal, por outro lado percebemos a existência dessa forma de bairrismo paulista que valoriza o regional em detrimento do nacional.

Podemos, em parte, debitar a posição de Sérgio Milliet na conta dos problemas políticos e sociais que agitavam o país na época. A consideração destes problemas é mesmo fundamental. Mas interessa também examinar a lógica que constrói tais afirmações, que resultam na contradição já referida. É claro que na linha do raciocínio modernista só podemos alcançar o universal pela afirmação do nacional. Poderíamos ir mais adiante e dizer que só podemos alcançar o nacional passando pelo regional. Com certeza é este encadeamento de razões que está na base das afirmações de Sérgio Milliet. Entretanto, este mesmo raciocínio poderá, e isto muitas vezes, de fato, ocorreu, tornar problemática a integridade do nacionalismo presente nos propósitos modernistas. Com efeito, as afirmações de Sérgio Milliet representam uma dificuldade não resolvida dentro do movimento e, mesmo na obra de Mário de Andrade, apesar das

51 *Terra roxa e outras terras*, nº 1, p. 6.
52 *Terra roxa e outras terras*, nº 1, p. 6.

aparentes indicações em contrário, ela é solucionada de modo insatisfatório [53].

Tal questão não deixou, porém, de ser discutida. No número seguinte de *Terra roxa* temos a resposta de Mário às posições de Sérgio Milliet na famosa "Carta protesto" [54]:

> "Sérgio Milliet. Estou ficando o homem das cartas... Porém, a culpa é de você. Que historiada é essa, Sérgio, meu amigo, de falar, na sua crônica sobre poesia do número passado, que 'só se é brasileiro sendo paulista'! Protesto. É pena que já não tenha saído o número 4 da revista *Estética* porque lá eu verifico que vou perdendo cada vez mais e completamente a noção dos limites estaduais... Em que sentido simbólico heróico grandiloqüente e errado você está empregando a palavra 'paulista'! Eu não nego um valor enorme sobretudo no passado dos meus coestaduanos, porém carece tomar cuidado com os símbolos e com os sentimentos perniciosos. Como símbolo o paulista é tambem aquela besta reverendíssima da guerra dos Emboadas, ainda por cima arara e covardão. É o homem que não soube tornar fecundo o ouro sem conta de minas. É o homem que abandonou toda uma região porque, sem providências de tratamento, sem bom senso e carinho, ela não dava mais café. E é ainda o homem... bom inda é cedo para comentar o procedimento dos paulistas durante a Isidora e a gente vive em estado de sítio. Porém eu, que vivi na rua observando revoltosos e legalistas, tenho muito que contar sobre a psicologia do paulista.
>
> E a nossa riqueza e progresso atuais, você já reparou como eles nascem do acaso, de circunstâncias climáticas e geológicas? Você já meditou naquelas frases verdadeiras da *Paulística* de Paulo Prado sobre a decadência do caráter paulista?
>
> Você e outros me chamam de sentimental e de romântico porque gosto de gemer no verso e no pinho o amor melado e caricioso do brasileiro e porque grito o 'Vem minha gente' pros brasileiros sem limites estaduais da nossa terra. Pois me parece, Sérgio companheiro, que o sentimentalismo não está em gemer, gozando os desejos que nascem no corpo e no espírito,

53 Ver, a este respeito, Telê P.A. Lopez, *op. cit.*,
54 *Terra roxa e outras terras*, nº 2, p. 4.

porém em se deixar levar por vaidadinhas rompantes e afirmativas sem realidade e perigosas. Perigosa como a de você que é desnacionalizante e irritante e errada. O Brasil é um vasto hospital. Amarelão de regionalismo e bairrismo histérico. Visão de míope sem futuro e sem presente. Cuidado com o saudosismo! É sintoma de decadência. Sérgio, você errou, Sérgio. Te abraço, Mário de Andrade".

O texto transcrito, com toda a eloqüência do estilo de Mário de Andrade, é um primor de contradições. Ao mesmo tempo em que pretende romper com o bairrismo desnacionalizante de Sérgio Milliet, atacando-o de regionalista e saudosista, ele enumera, no seu início, todos os traços negativos da psique paulista. Apresenta, portanto, a mesma posição do criticado. Só que agora não se trata de, à maneira ufanista, cantar o forte povo paulista, mas de ressaltar seus aspectos negativos. A maneira de pensar, no entanto, é a massa, e o texto contém em si a séria contradição que denunciamos. Seus propósitos são nacionalistas, mas seu fundo revela os traços de arraigado "paulistismo".

No fundo de tudo, porém, o que está em discussão por toda *Terra roxa* é a questão da brasilidade. No editorial do número 2; no texto de Cândido Mota Filho, também do número 2; nas observações que Sérgio Milliet faz a respeito do abrasileiramento de *Losango cáqui* de Mário de Andrade, no número 3; na continuação da polêmica de Sérgio Milliet com Mário de Andrade a respeito do paulistismo, também no número 3. Neste último texto se revela todo o raciocínio do crítico Milliet que já referimos acima. Conforme se nota, a postura nacionalista leva o autor de "Pontos nos is" à defesa da integração na região. Diz o texto:

> "Na minha crônica falava de Guilherme que só podia ser brasileiro sendo paulista. Isto é: sendo ele. Se se tratasse de um carioca, diria: ele só é brasileiro sendo carioca" [55].

Também no número 4, nos artigos de Paulo Prado e de Sérgio Milliet sobre *Toda a América* de Ronald de Carvalho, o que está em jogo é o problema da brasilidade. Igualmente no número 5, com

55 *Terra roxa e outras terras*, nº 3, p. 4.

suas referências à exposição de Tarsila em Paris. O número 6 traz um texto de Sérgio Milliet sobre Ribeiro Couto e seu livro *Um homem na multidão*, de especial relevância [56]. Sérgio Milliet define primeiramente o brasileirismo como sendo a orientação geral adotada pelo modernismo. Em seguida, mostra como em suas obras os modernistas se diferem na realização do ideal de brasilidade. Aqui já se notam as subcorrentes de brasilidade que nos importará sublinhar nos capítulos subseqüentes. Um dado importante nos é fornecido: o autor destaca, de modo marcante, o brasileirismo defendido por Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e outros de seu grupo caracterizando-o como "exterior", ou seja, de fachada. Críticas a Menotti são feitas por todo o periódico, mas aqui, particularmente, o que interessa é a questão da brasilidade.

No número 2 de *Terra roxa*, criticando Mário de Andrade, Menotti del Picchia censura o seu subjetivismo. Tanto a brasilidade como o objetivismo pregado por Menotti para a sua realização são categorias básicas para a compreensão da postura brasileirista do grupo verde-amarelista, e que relacionam este subgrupo modernista à obra de Graça Aranha em seu ideal de objetivismo dinâmico. De fato, a partir de um determinado momento, quando se estabelecem de forma mais firme as subcorrentes modernistas, podemos verificar o quanto o pensamento de Graça Aranha plasmou, de forma mais ou menos intensa, os propósitos nacionalistas do nosso segundo tempo modernista. Se percebemos por todo este período modernista a presença das teses de Graça Aranha, ao analisarmos as vertentes verde-amarelista e oswaldiana, a presença dos princípios de Graça se revelará mais patente.

Por enquanto podemos afirmar: a idéia de que a literatura nacional, para alcançar o universal, deve passar pelo nacional é constante em todas as manifestações do segundo tempo modernista.

A literatura e as artes plásticas, que são o campo fértil da nossa produção cultural do período, devem, segundo seus autores, estar marcadas do espírito de brasilidade. A qualidade da obra de arte não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ela deve antes refletir o país em que foi criada. Isto foi o que quisemos demonstrar com a análise dos textos pesquisados. Ora, o que veremos a seguir é que esta postura na consideração das artes e da cultura em geral,

56 *Id.*, nº 6, p. 3.

característica de toda a segunda etapa do movimento renovador, está presente, em suas grandes linhas, na obra de Graça Aranha. Podemos mesmo dizer: a problemática nela presente permeia de uma forma geral a questão da brasilidade debatida pelos modernistas.

Capítulo IV

A Versão de Plínio Salgado

"O grande sonho imperialista desse povo irá realizar-se um dia, sem efusão de sangue, mas numa eucaristia de sangues de todas as origens. A anta abrirá carreiros para as marchas de todas as raças no grande matrimônio da humanidade.
A profunda intuição do tupi adivinhou o segredo político do futuro e o destino luminoso do continente sul-americano."

Plínio Salgado

A versão de Plínio Salgado

Em diversas passagens deste trabalho, ao comentarmos a questão do nacionalismo literário, que modifica os rumos do Movimento Modernista em 1924, declaramos ser a obra de Graça Aranha um elemento importante para a compreensão desta reviravolta dentro do movimento de renovação. Somos da opinião de que a análise de *A estética da vida*, e de outros textos da obra de seu autor, deve contribuir para o exame que empreendemos do solo ideológico de onde surge o movimento nacionalista na literatura brasileira. Suspeitávamos, durante a análise que antecipou a feitura deste trabalho, de que deveríamos reforçar o lugar de Graça Aranha na "tradição afortunada", nome dado por Afrânio Coutinho à linhagem dos críticos nacionalistas da literatura brasileira [1], e que sua posição dentro do modernismo deveria ser reavaliada para que pudéssemos alcançar a dimensão maior em que a revolução de 22 se inscreve na cultura brasileira. Ao mesmo tempo em que verificávamos a validade de nossas afirmações na análise detalhada dos documentos modernistas, tínhamos o temor de explicitar, de modo firme, a nossa posição diante das inúmeras declarações modernistas desprestigiando o papel de Graça Aranha dentro do movimento.

A crítica, naturalmente, não fez mais do que referendar essas declarações, sem se dar conta da necessidade de uma análise mais pormenorizada do problema.

1 Afrânio Coutinho, *A tradição afortunada (O espírito da nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

No capítulo anterior, dedicado ao desenvolvimento do tema da brasilidade dentro do nosso modernismo, deixamos propositadamente de comentar a polêmica que opôs, por um lado, Graça Aranha e, por outro, Mário de Andrade, a respeito da reivindicação de autoria de determinadas definições da brasilidade que mencionaremos a seguir. É que procuramos deixar para este capítulo o caso especial de Graça Aranha e seu lugar dentro do movimento modernista. Assim poderemos desenvolver, com mais cuidado, a análise desta polêmica que percorre o ano de 1925.

A historiografia modernista registra que, em meados de 1925, foi oferecido, no Rio de Janeiro, um jantar a Graça Aranha, ocasião em que o escritor maranhense, ao definir os rumos que já trilhava a literatura brasileira, refere-se à idéia de que o alcance universal que ela deve ter depende da sua inserção na própria realidade brasileira. O universal só pode ser atingido pela afirmação do singular. A dimensão universal da obra de arte depende, para ser alcançada, de que ela esteja integrada na realidade que a circunscreve.

Não conhecemos o texto do dircurso de Graça Aranha. Podemos supor, no entanto, pelos esclarecimentos que nos fornece Joaquim Inojosa [2], que o discurso deve se referir ao fato de Mário de Andrade ter plagiado essas definições de Graça Aranha. Se não tiver partido do próprio escritor maranhense esta acusação, é possível que ela tenha sido exprimida pelo grupo que o cercava – provavelmente Renato Almeida ou Ronald de Carvalho. O certo é que se formou, em uma certa ala do movimento modernista, a ala carioca, a idéia de que Mário haveria plagiado a definição de Graça Aranha. Os jornais cariocas, segundo Mário de Andrade [3], não se esqueceram de desenvolver este incidente, e sob a forma de "bisbilhotices" anunciaram a "separação do movimento paulista moderno do do Rio" [4].

Os movimentos seguintes dessa intriga, que já podem ser conferidos pela correspondência de Mário de Andrade, mostram-nos que o escritor paulista, para se defender das acusações de plágio, lançou mão da idéia de que plágio não havia, mas sim uma coinci-

2 Joaquim Inojosa, *O movimento modernista em Pernambuco*, p. 342.
3 *Id.*
4 *Id.*

dência de idéias entre o conteúdo das suas declarações e as de Graça Aranha.

Em carta dirigida a Joaquim Inojosa, Mário de Andrade dá continuidade ao incidente. Diz ele:

> "Você era capaz de me fazer um grande favor de amigo? Sei que é e não tem nada de difícil o favor. Isto: Você publicou aí uma carta que eu mandei pra você sobre o seu livro e minhas idéias nacionalistas. Toda, ou pedaço, não sei, porém de qualquer forma serve. Você podia me mandar o jornal onde isso foi publicado? Tenho grande necessidade disso por causa duma coincidência de idéias por aqui e pra provar que não plagiei ninguém. Será pois um favor que agradeço com a mão na sua. Como vai e como vão os companheiros d'aí? É possível que você tenha lido umas bisbilhotices de jornais cariocas sobre uma separação do movimento paulista moderno do do Rio. É mentira. Estão se aproveitando duma briga que houve entre o Oswald e o Graça pra fazer escândalo. Não houve separação. Houve uma gentinha suscetível que andou se irritando e dizendo coisas. Já reina paz em Varsóvia outra vez. Briguinhas de comadres dum ridículo de chorar de rir. Mais nada" [5].

Antes de continuar o comentário da "bisbilhotice" maior referida nesta carta, vamos examinar um outro detalhe mencionado por Mário de Andrade. É importante, para nós, à maneira nietzschiniana, recompor o quadro das miudezas modernistas. Muitas delas podem nos abrir caminho para a investigação de aspectos importantes do nosso modernismo. A vida literária se vive em diversos níveis que se comunicam misteriosamente. Muitas vezes a pesquisa da correspondência de um autor, as "bisbilhotices" rascunhadas de amigo para amigo, podem nos fazer chegar à compreensão de experiências literárias importantes, revelar-nos o por quê de certos caminhos seguidos, as intenções verdadeiras de certos livros. Na vida da nossa escola modernista, atravessada desses pequenos incidentes, podemos buscar na pesquisa de detalhes, aparentemente irrelevantes, a razão de ser de fatos que ignoramos. Assim sendo, é bom que se recomponha o quadro geral das "briguinhas-de-comadres" modernistas.

5 Joaquim Inojosa, *op. cit.*, pp. 341-342.

Mário, na carta a Inojosa, oferece-nos o prato feito. Para refutar a idéia da cisão do movimento modernista, apela para um incidente aparentemente menor e do qual não participa: a briga de Oswald de Andrade com Graça Aranha. Que briga é esta e por que mencioná-la?

Todos conhecemos o discurso de Graça Aranha na Academia. Há um momento desse discurso em que se afirma o seguinte:

> "Ser brasileiro não significa ser bárbaro. Os escritores que no Brasil procuram dar de nossa vida a impressão de selvageria, de embrutecimento, de paralisia espiritual, são pedantes literários".

Mais adiante, voltando à carga no mesmo tom:

> "Ser brasileiro não é ser selvagem, ser humilde, escravo do terror, balbuciar uma linguagem imbecil, rebuscar os motivos da poesia e da literatura unicamente numa pretendida ingenuidade popular, turvada pelas influências e deformações da tradição européia" [6].

O discurso é de 1924, e foi proferido pouco tempo depois de lançado o *Pau-Brasil*. Oswald de Andrade viu nestas passsagens, e é quase certo que tinha razão, uma clara referência à sua obra. Não vacilou: Graça Aranha falou na Academia na tarde de 19 de junho de 24, e em 25 do mesmo mês o jornal *A Manhã*, no seu suplemento de São Paulo, publicava o artigo de Oswald de Andrade, sobre Graça Aranha, intitulado "Modernismo atrasado" [7].

O artigo de Oswald de Andrade é um "salve-se-quem-puder". Depois de dizer que se sente à vontade nas passagens de Graça Aranha que acabamos de transcrever, afirma:

> "E, francamente, muito mais à vontade do que de braços pela Avenida das Nações com o baralho metafísico do Renato Al-

6 Graça Aranha, *O espírito moderno, Obra completa*, edição citada, pp. 753-754.
7 Marta Rosseti Batista, Telê Porto Ancona Lopez, Yone Soares de Lima, *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29, documentação*, pp. 216-218.

meida e a sabença do meu ainda caro Mário de Andrade, atrás da carola do emboaba Graça Aranha" [8].

E assim vai. Já no item seguinte vem a descrição de Graça Aranha:

> "Graça Aranha é dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar. Leu mais duas linhas do que os outros, apanhou três idéias além das de uso corrente e, faquirizado por uma hipnose interior, crédulo e ingênuo, quer impor *à outrance* os seus últimos conhecimentos, quase sempre confusos e caóticos" [9].

Citamos pelo prazer de citar. Todas as passagens do artigo visam a uma coisa só: liquidar a figura de Graça, desmoralizá-lo em fórmulas de destrutivos jogos verbais que só Oswald saberia usar. Depois de revelar como Graça Aranha entrou em contato com o cubismo, um dos temas da conferência na Academia, qual seja, "apenas há três semanas, tomando chá comigo e Paulo Prado no ateliê da pintora Tarsila do Amaral" [10], Oswald continua para repelir finalmente a "falsa e errada ofensiva de Graça Aranha": "O que estraga Graça Aranha é a monotonia verbal – o foguinho literário de que ele enche a sua e a cabeça dos outros, cultivado já em *Chanaan*, na abundância das coisas cacetes" [11].

Mas o que Graça Aranha e Oswald de Andrade não percebiam é que, por trás do mal-entendido que originou esta briga, os dois se situavam bem próximos na formulação da questão da brasilidade.

Graça Aranha não poderia suspeitar que o espírito do *Pau-Brasil*, com toda a sua virulência, já se encontrava, em seus caracteres mais essenciais, presente em *A estética da vida*. Oswald de Andrade não poderia acreditar que o estilo absolutamente pré-modernista de Graça Aranha escondia um modo de conceber a cultura brasileira que ele mesmo estava ajudando a fixar. A questão do estilo, para os dois escritores, deve ter parecido tão mais importante nesta polêmica, que eles esqueceram de investigar o fundamental:

8 *Id.*, p. 216.
9 *Id. ibid.*
10 *Id.*, p. 217.
11 *Id.*, p. 218.

um e outro baseavam suas obras sobre a mesma perspectiva da cultura brasileira.

Entretanto, quem se colocasse em uma ótica diferente daquela em que os dois autores se situavam para se enfrentar, como fez por exemplo Manuel Bandeira, logo perceberia a semelhança entre os projetos aparentemente díspares dos dois escritores. Voltaremos a comentar este problema. Registremos, por enquanto, apenas a boa leitura que Manuel Bandeira fez do momento literário ao comentar, em carta dirigida a Carlos Drummond de Andrade, datada de outubro de 1924, a discussão havida entre Graça e Oswald:

> "Você tocou em mais de um ponto a respeito dos quais aqui se conversa muito. Assim, por exemplo, o problema do nacionalismo na arte brasileira. O Graça Aranha condena o primitivismo e bate-se pelo universalismo. Esse universalismo, entretanto, não exclui os temas nacionais, como ele próprio se encarregou de mostrar no *Malasarte*. O Oswald de Andrade defende o primitivismo. mas o primitivismo dele é civilizadíssimo: creio que há mal-entendido na rotulação: o que ele quer é acabar com a imaginária livresca, fazer olhar para a vida com olhos de criança ou de selvagem, virgens de literatura".

E na mesma carta, mais adiante:

> "Pensando bem, creio que no fundo estão todos de acordo, e o problema é enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos" [12].

A formulação de Manuel Bandeira nos indica: primeiramente, que era preciso desconsiderar as questões secundárias, desconsiderar, como vemos na carta, a questão das rotulações e, em segundo lugar, que era preciso enfrentar o verdadeiro problema, o da brasilidade. Sob este aspecto, a convergência dos dois autores é clara. Ao menos para quem quiser ver.

A história da literatura brasileira tem muitas vezes confiado nas declarações explícitas de seus protagonistas sem pesquisar as verdadeiras razões de tais declarações. Aqui, o que está em pauta é a discussão a respeito do estilo. Ela prejudica o

12 Manuel Bandeira, *Poeta e prosa*, volume II, Epistolário, carta 10, datada de Rio, 21/10/24, pp. 1385 e 1386, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

bom equacionamento do problema fundamental que se situa num nível diferente. O nível que interessa investigar é o que captou Manuel Bandeira – o da definição do projeto ideológico dos dois escritores em conflito. Se situarmos nossa investigação nesse nível, perceberemos que a razão de ser da discórdia era uma "briguinha-de-comadres".

Voltemos então ao problema proposto mais atrás, quando Mário pede a Inojosa que lhe envie o jornal do Recife. Vamos tentar encaixar as peças deste quebra-cabeça.

A carta enviada por Mário efetivamente existia. Ela é datada de 28 de novembro de 1924, depois do "Manifesto pau-brasil", e depois da conferência de Graça Aranha na Academia.

O que diz a carta de Mário de Andrade? O trecho final do documento é o que nos interessa examinar.

> "A minha *Escrava,* derivada duma explicação oral que fiz da poética modernista universal, reflete necessariamente e demasiadamente ideais europeus. Ora, isso me desgosta no livro porque é lógico que a realidade contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contato com a realidade contemporânea da esfalfada civilização do Velho Mundo, não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras. Nós temos que criar uma arte brasileira. Esse é o único meio de sermos artisticamente civilizados. Quem dentre nós refletir ideais ou apenas sentimentos alemão, português ou mesmo americano do norte é um selvagem, não está no período civilizado de criação. Está no período da imitação, do mimetismo a que o selvagem é levado pela dependência, pela ignorância e pela fraqueza que engendra a covardia e o medo. Se é certo que, nas conseqüências espirituais que a minha *Escrava* dita, esse abrasileiramento do brasileiro está implicitamente promulgado, é também certo que a grande maioria se esquecerá de tirar a ilação e verá mais certamente do livro certos ditames práticos mais fáceis de apreender. Veja bem: abrasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem de concorrer

> pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização. Da mesma forma que do lado prático. Se nós quiséssemos concorrer pra organização econômica da Terra, com o trigo próprio da Rússia ou o vinho próprio da França ou da Itália, a nossa colaboração seria inferior, secundária, subversiva e inútil porque nem o trigo nem o vinho são específicos da nossa terra. Mas com a borracha, o açúcar e o café e a carne nós podemos alargar, engrandecer a economia humana. Da mesma forma nós teremos nosso lugar na civilização artística humana no dia em que concorrermos com o contingente brasileiro, derivado das nossas necessidades, da nossa formação por meio da nossa mistura racial transformada e recriada pela terra e clima, pro concerto dos homens terrestres" [13].

Está claro, Mário de Andrade parcialmente tem razão. Graça Aranha e seus amigos não deviam ter falado em plágio quando o que está em jogo não é a autoria de uma peça literária, mas um movimento de idéias, um conjunto de categorias que enfeixa uma problemática na qual todos estão mergulhados. Não tem sentido falar na autoria da problemática nacionalista. Não estamos aqui discutindo quem é o proprietário da formulação do problema da brasilidade. Mário, Graça, Oswald de Andrade, Drummond, Plínio Salgado, Menotti, Casiano Ricardo, Guilherme de Almeida – todos estes participam da construção de uma problemática que é, em suas linhas mestras, uma só. Trata-se de alcançar, como já dissemos, o nível do universal, passando pelo singular que é o nacional. Donde não ter sentido a nação em si. A nação adquire sentido uma vez que ela é o único meio de se alcançar o nível do universal.

Mário de Andrade tem razão: trata-se de convergência de idéias, e não de plágio. Bandeira tem também razão: todos discutem sobre um fundo comum.

Mas Mário de Andrade tem razão apenas parcialmente. Tanta razão quanto possam ter os amigos de Graça Aranha. Um e outros discutem a questão literária: há ou não há plágio. Nenhum deles,

13 J. Inojosa, *op. cit.*, pp. 340 e 341.

salvo Bandeira no momento a que nos referimos, percebeu o fundo do problema tal como o explicitamos acima. Não se trata de polemizar a respeito de uma questão literária, mas de examinar o *solo ideológico* em que se está pisando.

Dentro dessa ótica em que estamos inseridos, se quisermos agora perguntar: quem formulou inicialmente a questão nos termos em que ela passou a ser apresentada em 24?, veremos que a formulação deste problema estava presente, sem ser tocada durante alguns anos, pois não tinha chegado ainda a ocasião, dentro de *A estética da vida*. A problemática do nacionalismo está aí toda presente, tal como foi possível verificar no primeiro capítulo deste livro. Se ela não foi agitada em 22, mas apenas em 24, é que a situação cultural do país, instância de uma situação mais geral, só possibilitou, de fato, sua eclosão no contexto cultural de 24. O modernismo, portanto, "esqueceu" em seu primeiro momento a problemática nacionalista. Quando chegou a ocasião de vivê-la, o movimento modernista recorreu à formulação nacionalista tal como estava expressa dentro da cultura brasileira – na obra de Graça Aranha.

É possível que as circunstâncias em que foi escrita *A estética da vida* tenham determinado o sentido do seu nacionalismo em uma direção que não foi a mesma de 24. Quando, porém, chegou o momento de o modernismo defender as posições nacionalistas, ele dispunha, na tradição cultural do país, dos elementos com os quais podia pensar sua nova maneira de atuar literalmente. Estes elementos, trabalhados dentro do modernismo, já estavam presentes na obra de Graça Aranha.

E, como para reforçar não apenas o caráter literário desta questão, mas o ideológico em sentido amplo, temos aqui o testemunho de Mário de Andrade em carta dirigida a Manuel Bandeira:

> "Detesto o Graça. Essa a influência que ele tem sobre mim. Mas nunca há de aparecer nos meus gestos porque, apesar de tudo, o que ele está pregando atualmente é bom, está quase sempre certo e deve ser ouvido. Se eu contar pra você que nunca li a parte brasileira de *A estética da vida* você me acredita? Pois é a verdade" [14].

14 Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967, pp. 103 e 104.

A obra de Graça Aranha está de tal forma inserida dentro da cultural nacional que ela se despersonaliza, não há mais *o autor*. O caráter ideológico do debate está firmado. Mário e os modernistas não podem dispensar a existência de *A estética da vida*. Eles aparentemente a recusam, a desconhecem mesmo, mas não cessam de, paradoxalmente, estar dentro dela. Daí a concordância de Mário de Andrade com Graça Aranha. Eles são, em um certo sentido, personagens semelhantes de uma mesma história.

Vejamos concretamente a convergência de pontos de vista: Em *A estética da vida*, na famosa parte intitulada "Metafísica brasileira", que Mário de Andrade declara desconhecer, destacamos a seguinte afirmação:

> "É possível que a literatura brasileira transmita um dia o fluido que nos ponha em comunicação com o Universo inteligente. Por ora, ela não satisfaz plenamente à própria alma brasileira" [15]

Donde se infere a necessidade de um movimento nacionalista na literatura brasileira, de um momento de correlação entre a alma brasileira e os seus intérpretes, para que seja atingido o nível do universal ou comunicação com os outros povos. Segundo Graça Aranha, a comunhão no universo inteligente não se faz, como pretenderam os primeiros modernistas, de forma imediata, por cima das barreiras nacionais. Ao contrário, esta comunhão só será possível se ela se efetuar pela participação dos povos distintos, cada um contribuindo com a sua individualidade.

Não é outra a posição de Mário de Andrade em carta dirigida a Joaquim Inojosa. E não é outra a posição do segundo momento modernista em sua generalidade. As idéias diretrizes do nacionalismo literário no período que vai de 1924 a 1929 estavam presentes em 1920, quando da publicação de *A estética da vida*.

Podemos então afirmar que a obra de Graça Aranha dá forma a todo o segundo momento modernista em sua generalidade. Só podemos alcançar a dimensão do universal passando pelo singular. E o singular é o nacional. Oswald de Andrade, Mário, o grupo de *Terra roxa e outras terras*, Drummond e o grupo mineiro, Inojosa em

15 Graça Aranha, *A estética da vida*, edição citada, p. 631.

Recife, Plínio e seus companheiros de verde-amarelismo, todos fazem eco à mesma afirmação. Todos participam da mesma problemática definida pela primeira vez em *A estética da vida.*

Há, entretanto, uma maneira mais palpável de medir a presença da obra de Graça Aranha dentro do modernismo. É que, se, de forma generalizada, ela vem definir o movimento que assume o modernismo em sua fase nacionalista, de forma mais precisa ela orienta com a presença de suas categorias o desenvolvimento da obra oswaldiana do período e a do grupo verde-amarelista.

As categorias de *intuição* e de *integração* que vimos elaboradas em *A estética da vida* são agora retomadas na definição do projeto nacionalista dessas duas correntes do segundo período modernista.

A *intuição* é a faculdade que possibilita a apreensão da alma brasileira em seus traços psicológicos profundos. Ela é assistemática. Não admite afinidades com a visão que a ciência apresenta da realidade. Ao invés de uma perspectiva parcelada, a intuição nos oferece uma apreensão sintética do real, sintética e imediata. Sem o intermediário das categorias que estão em jogo na lógica do discurso científico. Os modernistas acreditavam, por esta razão, que para a definição da brasilidade o uso da categoria da intuição era de maior utilidade que o dos discursos sistemáticos. Estes últimos são vias de acesso que deformam o objeto inquirido. Em sua pretenção de objetividade, o discurso da ciência exclui, na definição da brasilidade, um aspecto fundamental que é preciso manter: o da vivência ou do sentimento da nacionalidade. Sente-se por toda a obra de Plínio Salgado, de Oswald de Andrade, todos aqueles que participavam do grupo verde-amarelista e do movimento da Anta, um nítido apelo às faculdades intuitivas para se efetuar a apreensão da nacionalidade. É como se o objeto que se visa apreender não se prestasse a uma abordagem analítica, ou até mesmo pudesse ser empobrecido se analisado sob este prisma.

Mas nem todos os participantes do movimento modernista adotaram esta perspectiva já defendida na obra de Graça Aranha. Não escapou, por exemplo, a Mário de Andrade, lembrar que sua maneira de definir a brasilidade era diferente da que estamos expondo. Em 1931 ele assim expunha sua opinião a Manuel Bandeira:

"Achei das observações mais finas que já fizeram sobre mim essa sobre o lado analítico da minha concepção de realizar Brasil" [16].

Com estas palavras Mário queria expressar sua preocupação em preservar o patrimônio cultural da nação através de um vasto levantamento de seus elementos. Foi por esta razão que preferimos aproximar a perspectiva de Mário de Andrade da de Sílvio Romero, e, por outro lado, a visão de Oswald e Plínio da que tinha sido defendida por Graça Aranha.

Temos, por um lado, a visão analítica, que será o caminho adotado pelos escritores mais próximos das ciências sociais e que ganhará impulso sobretudo a partir de 1930. Por outro lado, temos a visão sintética da nacionalidade, que se concretizará na maior parte das vezes em discursos que pretendem dispor da chave que possibilita desvendar a nacionalidade. Por um lado verificamos a manutenção, claro que reciclada, do lado doutor, tantas vezes denunciado pelo grupo modernista. Mais tarde ele virá alimentar os anseios pela constituição de uma sociologia, uma antropologia, uma ciência do folclore brasileiro. Quando, na década de 40, as faculdades de filosofia formaram os primeiros grupos de cientistas sociais do país, o material de pesquisa utilizado pelos novos acadêmicos foi muitas vezes aquele que tinha sido levantado dentro de uma certa orientação do modernismo.

Por outro lado, a visão sintética presente nas obras de Plínio Salgado e Oswald de Andrade adquiriu um papel relevante na constituição de discursos de índole totalitária. A intuição dispensa discussão. Ao *chefe,* ao *Enviado,* àquele que detém a chave da sabedoria, deveria, em tese, caber um papel decisivo na orientação da política do país. Pois é ele que, de posse dos dados intuídos, poderá apontar o caminho a ser trilhado pela nação. O desprezo pelos princípios democráticos presente na década de 20 na obra de Plínio Salgado, e também na de Oswald de Andrade, deixa antever uma das facetas do ambiente cultural do país nas décadas que se seguem. Nos prefácios compostos posteriormente para suas obras, Plínio Salgado enfatiza: "Meu primeiro manifesto integralista foi um romance, *O estrangeiro*" [17]. Também as posições firmadas por

16 Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira,* Edição citada, p. 336.

17 Plínio Salgado, "Breve história destes escritos", prefácio de *Despertemos a nação,* datado de SãoPaulo, 15/2/1935. Obras Completas de Plínio Salgado, volu-

uma parcela da "esquerda" das décadas de 30 e seguintes devem ser pensadas em referência a uma determinada orientação ideológica, presente na década de 20 na obra de Oswald e Plínio, que frisavam a importância da intuição como categoria definidora da brasilidade.

Estas duas ordens de discursos, no entanto, se mantiveram, uma e outra, na história cultural do país como discursos de uma certa elite. Tanto a "sabença" de Mário de Andrade quanto a postura divinatória de Plínio e de Oswald de Andrade são discursos de uma elite douta ou escolhida que dita, seja da cátedra, seja dos palanques em comícios, uma certa verdade a respeito dos caminhos da nação, para cuja constituição nunca se procurou obter a contribuição da grande massa que, de fato, constitui a nação brasileira. Ou, se alguma vez isto ocorreu, a tentativa já estava perdida desde o início – o paternalismo populista das últimas décadas manipulou repetidas vezes o referendo popular e nunca abriu mão da sua situação de ideologia elitista.

Por outro lado, nem a perspectiva obscurantista de Plínio Salgado, o utopismo oswaldiano ou o liberalismo expresso na posição dos "doutos" na linha de Mário escaparam de ser utilizados por interesses de que eles próprios não suspeitaram. A questão da brasilidade continuou sendo, a partir da década de 20, em diversos momentos da nossa história, acionada por mecanismos políticos que as elites letradas sistematicamente não perceberam. Embevecidas pelo mito da neutralidade científica, ou por aquele menos sofisticado da pureza, das suas faculdades intuitivas, as elites letradas do país nunca puderam perceber o quanto tinham sido instrumentos num jogo de forças no qual desempenharam apenas função secundária.

Retomemos o ponto que havíamos deixado: a intuição, que, enquanto categoria definidora da brasilidade, pode ser encontrada em toda a extensão da obra dos verde-amarelistas e do grupo da Anta.

Em 1927, o Editorial Helios, de São Paulo, publica uma série de nove artigos de Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano

me X, São Paulo, Editora das Américas. A obra completa de Plínio Salgado foi editada pela editora paulista citada de 1954 a 1956.

Ricardo. Esses textos podem ser considerados os mais importantes para a formação da orientação verde-amarelista. Seu título: *O curupira e o carão* [18].

A fim de observar a presença da categoria intuição como definidora da nacionalidade, tomemos alguns textos desta obra.

"Nem Ruy, nem Jeca", de Cassiano Ricardo [19], como o próprio título indica, pretende rejeitar dois aspectos do caráter brasileiro. O primeiro é o aspecto letrado, culto, livresco, numa acepção do "lado doutor" condenado por Oswald de Andrade, e o segundo, o lado "providencialista" do caráter brasileiro que espera, inativo, que a natureza pródiga o contemple com suas riquezas.

É bom ressaltar desde já que estas duas facetas da personalidade do homem brasileiro são denunciadas por Graça Aranha em *A estética da vida*. Graça se refere a este tipo de providencialismo como sendo derivado da metafísica selvagem que herdamos das raças primitivas que contribuíram para nossa formação. É possível que, dentro do modernismo, a rejeição à obra de Monteiro Lobato, e ao regionalismo de modo geral, esteja ligada àquela rejeição do providencialismo estampado na figura de Jeca Tatu.

Mas o que devemos ressaltar no texto de Cassiano Ricardo não é tanto a rejeição do providencialismo, mas muito mais o desprezo pelo saber livresco, identificado à idéia de sistema, ligado à figura de Ruy Barbosa. O que está em jogo nesta crítica é o fato de que a adoção de formas sistêmicas de apreensão da realidade excluem a utilização da intuição, de um certo saber por contato, que o texto pretende valorizar. Na página 85, referindo-se a Ruy, Cassiano Ricardo se expressa da forma seguinte:

> "Tudo isso, entretanto, era puramente livresco. Faltava-lhe a percepção exata do Brasil novo. Porque tudo isso o afastava dos nossos fenômenos étnicos e sociais, para integrá-lo nos livros. Que importaria um cântico de liberdade, na boca de Ruy? O feiticismo das palavras bonitas não correspondia às fontes da realidade brasileira. Todas as falhas peculiares às inteligências teóricas, todas as perdas que a cultura demasiadamente sistemática determina, todos os erros de observação que resul-

18 Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, *O curupira e o carão*, São Paulo, Editorial Hélios, 1927.

19 *O curupira e o carão*, pp. 83 a 90.

tam dos juízos *a priori*, todos os males do raciocínio faulhante mas improdutivo, tudo isto tornou o maior apóstolo das nossas chamadas liberdades existenciais a representação mais típica da cultura humanista, em contraposição às verdades cruas e nuas da vida diretamente vivida com gosto de sangue e de lutas".

E mais adiante, na página 87

"Devemos olhar o Brasil como ele se nos apresenta. E isto nos trará, como conseqüência imediata, o reconhecimento do que valemos e do que somos. Não somos um povo de poetas nem de batráquios cívicos. Esses preconceitos são crassas revelações de uma velha mentalidade radicalmente divorciada dos fenômenos naturais que nos cercam e das verdades substantivas que o simples contato com a realidade brasileira nos faz apreender".

O saber analítico é o véu que oculta a realidade do Brasil. O lado doutor perdeu o contato com a nossa realidade. Por esta razão ele é vazio de significado. É o lado da pseudocultura. Do formalismo das frases de efeito. Pelos meandros do saber teórico nunca encontraremos a realidade vivida. Ora, é esta realidade, "com gosto de sangue e lutas", que precisa ser atingida se quisermos ter uma boa visão do que é o Brasil. Não é portanto pelo caminho da ciência, saber teórico, que poderemos constituir o discurso da brasilidade. Este deve ter sua origem no conhecimento direto da realidade. E o conhecimento direto da realidade nos é fornecido pelas faculdades intuitivas que possuímos.

Há neste texto de Cassiano Ricardo o mesmo movimento de repúdio ao formalismo que encontramos em Graça e Oswald. Existe a mesma crença nas limitações da teoria. A denúncia da mesma tradição da cultura brasileira identificada ao "lado doutor". E há, sobretudo, a defesa nítida da substituição da abordagem teórica por uma abordagem intuitiva da nação. Só esta abordagem intuitiva, direta, da realidade do país poderá nos fornecer os dados da brasilidade.

Se conseguirmos ultrapassar o nível do saber teórico poderemos chegar ao "reconhecimento" do que nós somos. Isto é, o discurso da brasilidade é aquele que pode se reconhecer na realidade. Esta função de reconhecimento só é possível porque nosso discurso se originou da nossa experiência direta de contato com o real. Ve-

mos assim que a cultura, aos olhos de Cassiano Ricardo e também aos de seus amigos verde-amarelistas, é alguma coisa que deve estar integrada à realidade. Utilizando a expressão de Graça Aranha: a cultura de um país é, de fato, cultura quando suas raízes estão presas na realidade da nação.

As mesmas idéias que aqui se revelam podem ser encontradas em outros trechos de *O curupira e o carão*. Em uma passagem de Plínio Salgado, em "Conceito dinâmico da arte", destacamos a seguinte afirmação:

> "A inspiração dessa nova corrente é a mesma que norteou o apriorismo dogmático, a generalização racionalista dos estacionários de ontem, que nos deram o absurdo de uma sociologia e uma arte servilmente dedutivas" [20].

Aqui o saber livresco é identificado primeiro ao saber de importação. Em segundo lugar, temos a recusa da forma dedutiva de apreensão do real. Opondo-se a esta, vê-se a valorização da intuição:

> "Em suma. Só intuitivamente, e sem tutelas, iremos da nossa indecisão para uma arte nacional expressiva de um novo valor humano. E nos iluminares com o misterioso senso divinatório, sem o qual não existe Arte, que foi e será sempre: a emoção em marcha" [21].

O "misterioso senso divinatório" da intuição é que nos possibilitará entender a intimidade do caráter nacional. E é também com base nesta mistificação que se fundará teoricamente o integralismo. O iniciado, o chefe, poderá dirigir o país de posse da chave do caráter nacional. Isto, uma vez eliminadas as "curiosas experiências do partido democrático", conforme se vê no artigo de Cassiano [22]:

> "Não é com o voto secreto e outras medidas teóricas propugnadas pelos continuadores do velho idealismo empírico que havemos de construir a maior pátria do continente" [23].

20 *O curupira e o carão*, p. 105.
21 *Id.*, p. 108.
22 *Id.*, p. 87.
23 *Id.*, p. 87.

Também na obra de Plínio Salgado do mesmo período, reunida em dois volumes das "Obras Completas" [24] – *Despertemos a nação* e *Literatura e política* – podemos verificar a mesma maneira de apreender a brasilidade.

A conferência "A anta e o curupira", proferida no *Correio Paulistano* em 1926, é ilustrativa a este respeito. Novamente é pronunciada a crítica da visão científica ou analítica da nação, e em contraposição a ela é proposta uma visão sintética, intuitiva da realidade. Como em Graça Aranha, na obra de Plínio a ciência é considerada como fornecedora de uma visão parcelada da realidade, o que deixa escapar a unidade sintética da vida nacional. A visão analítica é aproximada da visão do gramático que "só complicou as coisas e separou-as, depois que o raciocínio veio entrando em conflito com a imaginação, e catalogando tudo..." [25]

Em *Literatura e política* dá-se o mesmo que nas obras já citadas. "Panorama mental brasileiro" comemora o caráter libertador da Semana de 22 e chama a atenção dos intelectuais para a vinculação da prática literária com a vida política. A problemática é expressa, aliás, com força panfletária. Os intelectuais são chamados vivamente a participar das discussões a respeito do destino da nação de uma forma até então não notada na literatura brasileira. No final do artigo, Plínio conclui:

> "É necessário que se torne a coordenar esses movimentos dissociados da grande razão e do grande sentido social, e o senso divinatório, que assim poderemos chamar a intuições agudas da nova geração intelectual brasileira, a fim de que nosso país inicie uma idade de afirmações positivas e possa ser alguma coisa no mundo" [26].

A intuição, tal como é definida por estes autores, possibilita-nos a apreensão sintética dos traços que definem a alma brasileira. Esses traços da brasilidade são geralmente compreendidos como os elementos do psiquismo profundo da coletividade. É interessante verificar nos textos de que dispomos o quanto uma perspectiva psi-

24 *Literatura e política* e *Despertemos a nação* são, respectivamente, os volumes XIX e X das Obras completas de Plínio Salgado.
25 "A anta e o curupira", in *Despertemos a nação*, p. 50.
26 "Panorama mental brasileiro", in *Literatura e política*, p. 45.

cologista da cultura estava presente na definição da realidade nacional. São sobretudo os sentimentos que contam na definição da brasilidade. Os dados que compõem a unidade da nação podem ser diversos do ponto de vista geográfico, histórico ou social. No entanto, se os analisarmos de um ponto de vista que vá além das aparentes dessemelhanças, pela via da intuição, podemos perceber a grande unidade sentimental que garante a coerência da totalidade da nação. A intuição é então a faculdade privilegiada na apreensão dessa unidade de sentimentos, na medida em que ela própria, ao contrário da ciência, não é uma faculdade puramente intelectual. Por ser sobretudo sensível aos dados emocionais, ela pode, mais que o puro intelecto, medir a unidade mais fundamental da nação que se realiza ao nível dos sentimentos.

Em "A raça harmoniosa" o problema é explicitado da seguinte maneira:

> "A unidade nacional só se possibiliza como conseqüência de uma grande unidade de sentimentos. Os impérios dos Alexandres e dos Césares vivem do prestígio central; os impérios coloniais, de intercâmbios e recíprocas necessidades; mas, nem a força das armas, nem a correspondência de interesses comerciais são comparáveis à misteriosa harmonia dos ritmos secretos, que, em nosso caso, marcam os sentimentos dos lânguidos aboiados, a cantiga mineira, ou a toada gaúcha" [27].

Neste texto há, por um lado, no nível mais superficial, a afirmação de uma frágil unidade, na dimensão política e econômica; por outro lado, em um nível mais profundo, dotada de qualidades misteriosas, a forte unidade de sentimentos da "raça harmoniosa". Não há a menor necessidade de aprofundar objetivamente a análise dos elementos que tornam comuns as diferentes cantigas regionais. Ao contrário, a perspectiva de Plínio caminha em sentido inverso. Ao invés da pesquisa analítica que ocorreria, por exemplo, na ótica de um Mário de Andrade, é a percepção intuitiva de traços profundos do psiquismo coletivo que é valorizada. São sentimentos e não dados objetivos que aqui são referidos. E a unidade destes sentimentos só pode ser apreendida pela privilegiada faculdade da intuição.

27 *Despertemos a nação*, p. 58.

O mesmo tema é retomado em registro mais convincente quando se trata da questão do indianismo no movimento da Anta.

Sabemos como, em função da questão do nacionalismo, o romantismo brasileiro passou a ser valorizado no movimento modernista. Um dos elementos que distingue o primeiro do segundo período modernista é que este último, diferentemente do primeiro, valorizou sobremaneira uma parcela da tradição literária da nação. Das parcelas retomadas no interior do modernismo, o indianismo romântico constitui talvez o elemento mais precioso. Foi em função desta retomada que Mário de Andrade pôde, numa virada brusca com relação ao modernismo inicial, considerar e tratar José de Alencar como um irmão.

No movimento da Anta, que constitui, segundo Plínio Salgado, uma correção do verde-amarelismo, o índio vem desempenhar uma função de integração do caráter brasileiro. Simbolicamente o índio tem a possibilidade de representar aquilo que é genuinamente nacional. Mais do que isto, no pensamento de Plínio Salgado, o índio ocupa o lugar da integração dos elementos aparentemente díspares que compõem a brasilidade.

Vejamos como é introduzida na problemática geral do movimento a figura do índio. Na bibliografia de Plínio Salgado dois textos se destacam na explicação do indianismo defendido pelo autor. São eles "A revolução da anta", inserido na coletânea *O curupira e o carão*, e "A anta e o curupira", de *Despertemos a nação*.

Nestes dois textos a unidade nacional se expressa através do gênio da raça "a um tempo dócil e meigo, intemerato e agressivo, acolhedor do estrangeiro, mas rebelado aos seus menores gestos de domínio" [28].

Temos portanto, em primeiro lugar, a unidade de sentimentos que já destacamos acima. Em seguida, esta unidade de sentimentos é associada à figura do tupi. O índio é o denominador comum que possibilita, na unidade de sentimentos, a manutenção da unidade nacional. A função desenpenhada pelo índio é explicada historicamente.

Nossos antepassados indígenas, que tinham como totem a anta, são descendentes dos "araxás iluminados do Oeste". Através de um processo de migração, descendo o Amazonas até a foz e depois

28 "A anta e o curupira", in *Despertemos a nação*, p. 40.

acompanhando a costa brasileira, ou atravessando as florestas em direção ao oceano, esses índios chegaram à região de Piratininga quando os primeiros brancos aportavam em suas caravelas. O encontro da raça tupi com os europeus aportados é descrito no texto "Nheengaçu verde-amarelo – Manifesto do verde-amarelismo, ou da Escola da Anta", de 1929, como um processo de integração. Em "A anta e o curupira" fala-se em "núpcias étnicas abençoadas por Anchieta, e a que presidiu João Ramalho" [29]; em "A revolução da anta" já são duas noivas que se encontram, o tupi e o português [30]. No "Nheengaçu verde-amarelo" é a idéia de absorção que está presente. Mas notamos que em todas estas passagens que descrevem o encontro do branco com o índio a idéia de integração permanece subjacente.

Se objetivamente o tupi é absorvido pela raça conquistadora, subjetivamente ele se mantém no sangue desta raça. Plínio Salgado manteve, das informações que a intelectualidade recebia de certas orientações antropológicas, a idéia do repasto totêmico. Tal como acontecera com a anta, cujo sangue nas festas rituais era "inoculado nas veias dos guerreiros para que neles se fortalecessem as virtudes totêmicas da raça" [31], o sangue da raça tupi é, neste caso, simbolicamente inoculado nas veias de sangue branco. Baseado nesta tese, Plínio pode afirmar que foi a nostalgia do Oeste, sentimento presente na raça bandeirante depois de inoculada pelo sangue índio, que determinou a investida dos paulistas na conquista do sertão brasileiro [32]. Por outro lado, à força do caráter indígena, transmitida à civilização brasileira de geração em geração, cabe a função de denominador comum frente aos povos que para cá emigram. De tal forma que Plínio tem a possibilidade de dizer que "é bem possível que essa unidade racial, em contato da qual o *jus sanguinis* das políticas emigratórias não resiste à passagem de duas gerações, tenha origem no elemento tupi" [33]

Os bons sentimentos, aqueles mesmos intuídos no processo de apreensão da brasilidade, sobretudo a ausência de preconceitos que

29 *Despertemos a nação*, p. 39.
30 *O curupira e o carão*, p. 93.
31 *Id.*, p. 92.
32 "A anta e o curupira", in *Despertemos a nação*, p. 39. Ver também "A revolução da anta", in *O curupira e o carão*, p. 93.
33 "A anta e o curupira", in *Despertemos a nação*, p. 38.

Biblioteca Universitária
UFSC

é o traço marcante da alma nacional, são então identificados ao caráter da alma indígena, que, por este processo de integração, passa a ser determinante para a formação do espírito nacional.

A vocação política desse tipo de afirmação está presente em passagens como esta:

> "O grande sonho imperialista desse povo irá realizar-se um dia, sem efusão de sangue, mas numa eucaristia de sangues de todas as origens. A anta abrirá carreiras para as marchas de todas as raças no grande patrimônio da humanidade.
> A profunda intuição do tupi adivinhou o segredo político do futuro e o destino luminoso do continente sul-americano" [34].

Aqui é o próprio instrumento de apreensão da realidade que é projetado na figura do índio, e este assegura a existência futura da raça harmoniosa que contém em si as qualidades sintéticas da alma brasileira.

A função de integração contida simbolicamente na figura do tupi se apresenta, em Plínio Salgado, sob uma forma que repetidas vezes se define como pacífica. São inúmeras as passagens em que a anta é definida como o maior animal pacífico da América do Sul. A anta abre pacificamente os caminhos, ela representa a ausência de preconceitos de qualquer ordem. No manifesto de 29 colhemos a passagem seguinte:

> "Tomava-se o índio como símbolo nacional justamente porque ele significa a ausência de preconceito. Entre todas as raças que formaram o Brasil, a autóctone foi a única que desapareceu objetivamente. Em uma população de 34 milhões não contamos meio milhão de selvagens. Entretanto, é a única das raças que exerce subjetivamente sobre todas as outras a ação destruidora de traços caracterizantes; é a única que evita o florescimento de nacionalismos exóticos; é a raça transformadora das raças, e isso porque não declara guerra, porque não oferece a nenhuma das outras o elemento vitalizante da resistência" [35].

Ao analisar posteriormente a posição da Antropofagia, veremos que a categoria da integração, presente na orientação de Plínio

34 "A anta e o curupira" in *Despertemos a nação*, p. 42.
35 Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda européia e modernismo – Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Editora Vozes, 1972, p. 235.

Salgado, será perceptível na obra de Oswald de Andrade. Nesta, entretanto, o sentido da integração se manifestará de forma diferente. Em Plínio a integração é pacífica. A anta, ao desaparecer objetivamente, sobrevive através de um processo pacífico de transposição para a alma – logo, para a subjetividade profunda da raça que provocou o seu desaparecimento objetivo. Já em Oswald de Andrade esta operação se dá de forma violenta. É através da deglutição do português invasor que o índio sobrevive como formador da raça brasileira. Diz o "Manifesto antropofágico" do primeiro número da *Revista da antropofagia* [36]:

> "Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti".

O jabuti, e sua forma de integrar, opõe-se à anta e seu caráter pacífico. Mas tanto Plínio como Oswald operam tendo por base as mesmas categorias, e apontam para o mesmo objetivo – a construção de uma cultura nacional de uma nação brasileira.

O processo de construção da cultura se dá pela destruição do lado doutor, afirmação dos sentimentos nacionais e a integração operada pela figura do índio. A cultura resultante deste processo se manifesta como verdadeira cultura. Verdadeira porque enraizada. Ao contrário da cultura do letrado, da sabença, do saber livresco, a cultura que se anuncia é verdadeiramente cultura, e não falsa cultura, porque se integra na realidade da nação. Daí a rejeição da figura de Ruy Barbosa com tudo que ela significa. Ruy é o saber livresco, afastado da realidade, é o gabinetismo e a prática dos jurisconsultos como exprimia o *Pau-Brasil*. Ao contrário, o índio, integrado à terra e produzindo culturalmente em contato com ela, tem a possibilidade de realizar verdadeira cultura.

Mas, nas duas orientações do nacionalismo que estamos expondo encontramos presentes as categorias de *A estética da vida*. A *intuição*, faculdade que possibilita a apreensão da brasilidade, e a *integração*, que é a base da formação da cultura nacional, são idéias já constantes em "Metafísica brasileira". Em Graça Aranha, mais precisamente em sua análise do caso brasileiro, observamos a exis-

36 "Manifesto antropofágico", publicado no primeiro número da *Revista de antropofagia*, em sua primeira dentição, nas páginas 3 e 7, São Paulo, maio, 1928.

tência de dois planos: o do diagnóstico e o da cura. O diagnóstico indica que, no Brasil, a cultura é desenraizada e por esta razão constitui uma falsa cultura. A cura consiste em, através da via da integração, enraizar a cultura no solo da nação. No diagnóstico, a intuição é a mola que nos possibilita o acesso à realidade. Na cura é também o caráter intuitivo do povo brasileiro que deve prevalecer.

De acordo com o movimento geral do segundo período modernista, a possibilidade de integração do Brasil no concerto das nações deve passar pela afirmação do singular, ou seja, a construção da cultura nacional. A obra de Plínio Salgado não escapa a esta perspectiva geral que, como já foi visto, está expressa em Graça Aranha. Em "A revolução da anta" [37] Plínio afirma:

> "Proclamando nós a nossa procedência do índio, como ele o fez dizendo-se filho da anta, rompemos com todos os compromissos que nos têm prendido indefinidamente aos preconceitos europeus. E só no dia em que se tiver formado uma 'consciência nacional', forte e definitivamente caracterizada, poderemos pensar pelas nossas cabeças, oferecendo ao mundo um Pensamento, uma Arte e uma Política genuinamente americanas".
>
> Esta passagem sintetiza de modo exemplar o pensamento de Plínio na época. A idéia do nacionalismo indianista que se opõe, na cultura brasileira, ao saber importado e às formas livrescas do saber, e também a idéia de formação de uma cultura nacional que seja reconhecimento ou consciência de nós mesmos, e a afirmação de que nossa participação no concerto das nações deve passar por intermédio desta consciência, estão aqui presentes.
>
> O texto continua com um apelo à intelectualidade nacional:
>
> > "Por isso mesmo, o que nos interessa, a nós escritores brasileiros do século XX, não é mais a figura de Pery ou de Iracema, e sim a sua sombra, o que ficou atrás deles e é o imenso substrato da Nacionalidade. São os 'fatores comuns' de que resultou a unidade nacional e que podem

37 *O curupira e o carão*, pp. 91 e seguintes.

constituir uma força de ação invencível, na destruição, a que nos propomos, dos ídolos estrangeiros" [38].

Nesta passagem pode-se notar o papel desempenhado pelo indianismo. Não se trata de retomá-lo tal qual o indianismo romântico, mas de assegurar a sua função de exprimir o nacionalismo. E isto de forma sintética. O índio sintetiza os "fatores comuns" que fazem a unidade nacional. Cabe ao intelectual desenvolver a obra de construção da cultura na linha indicada pelo indianismo revisto desta forma.

O apelo ao intelectual vem expresso da seguinte forma, em carta que Plínio enviava a Menotti del Picchia parabenizando a "Academia Verde-Amarela" pela eleição de Raul Bopp:

> "Tudo isto que lhe digo, Menotti, é de caboclo brasileiro – e agora me lembro, estava esquecendo de que principiei esta carta falando do Bopp. A gente sempre termina falando de si. Não; a gente fala sempre de si, quando fala do Bopp, ou de Oswald, ou desta Remington em que estou dedilhando. E aí está uma fórmula de humanidade brasileira que acabo de descobrir. Quando pintamos um coqueiro é porque a gente virou um coqueiro. Mas se eu não virar coqueiro, não sou capaz de pintar o coqueiro.
> Estou hoje muito metafísico e meio obscuro. Decerto é um tataravô alemão que está me explicando a vida. Mas o bisavô bugre emperrou dentro de mim e o português bate o pé de chumbo. Decerto foi também aquela montanha que me olhava sempre, quando era uma crila, que está falando da minha terra. Não sei por que, nessas horas eu sinto que a montanha é muito mais eu, e eu sou muito mais ela do que os avós que discutem dentro de mim. Fico meio alegre e meio triste e sinto que sou feito de terra.
> Neste caso, o Homem é uma linguagem da Terra.
> É por isso que eu sou um caboclo do Brasil. E detesto a Europa que me ensinou a ler. De onde veio uma parte do meu ser, que agora é quase nada, de tanto que a Terra me deu" [39].

38 "A revolução da anta", in *O curupira e o carão*, p. 97.
39 "Carta verdamarela", in *O curupira e o carão*, pp. 80-81.

Como não lembrar, na leitura deste texto, as passagens de *A estética da vida* que falam de integração do artista com a terra?! Quando Graça se refere aos trabalhos do homem brasileiro, o segundo desses trabalhos é o da incorporação à terra. Por meio dele o homem se sente um só em contato com o elemento físico que o envolve. Ao invés de se afastar da natureza, no processo de integração do homem no cosmos, há um momento em que ele se confunde com o mundo natural. No caso particular do artista, este processo ainda é mais perceptível – o artista é aquele que deve exprimir na sua obra a união da poesia com a terra. Ele tem a função privilegiada no estabelecimento da brasilidade: a função de fazer da natureza uma obra de arte. A função de produzir culturalmente em adequação com o ritmo da natureza.

Capítulo V

A Versão da Antropofagia

"De tudo isso se conclui que a antropofagia é a revolta da sinceridade recalcada durante quatrocentos anos".
Revista de antropofagia, 2ª dentição.

"Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo".
"Manifesto antropofágico".

A versão da Antropofagia

Em 1928, um grupo de intelectuais paulistas liderado por Oswald de Andrade iniciou mais um ciclo dentro do segundo momento modernista. Trata-se da Antropofagia. De acordo com o depoimento de um de seus participantes, Raul Bopp, o movimento antropofágico visava captar "debaixo de um Brasil, de fisionomia externa, 'uma outra nação' de enlaces profundos, ainda incógnita". Esta subcorrente do modernismo deveria, segundo o mesmo autor, descer "às fontes genuínas, ainda puras, para captar germes de renovação", e deveria ainda "retomar esse Brasil subjacente, de alma embrionária, carregado de assombros..., e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional" [1].

O movimento antropofágico dá continuidade à perspectiva Pau-Brasil, com sua crença na existência de uma realidade nacional subjacente que é preciso atingir, e se inscreve, na medida em que o Pau-Brasil pode ser considerado como o denominador comum das diversas subcorrentes da brasilidade, no panorama geral do segundo momento modernista.

Da mesma forma que na vertente verde-amarelista, observamos nestas passagens de Bopp a mesma valorização do saber intuitivo, por contato, que apreende a brasilidade sob uma forma sintética. Os documentos que fazem parte do acervo antropofágico, re-

1 Raul Bopp, *Movimentos modernistas no Brasil,* Rio de Janeiro, São José, 1966, p. 64.

digidos geralmente na forma de manifestos, nos dão bem a medida deste fato. Dispensam a análise dos fenômenos a que se referem e são geralmente o resultado, a cura que se segue ao diagnóstico geral do estado da alma brasileira.

Com relação a este último aspecto é fácil notar nos documentos do movimento, particularmente no "Manifesto" do primeiro número da *Revista de antropofagia,* os dois níveis que mencionamos na nossa leitura do verde-amarelismo: o nível do dignóstico, quando entra em jogo a apreensão intuitiva da realidade nacional profunda, e o nível da cura, perceptível em determinadas formas de integração. Como no verde-amarelismo, estas categorias estão presentes na Antropofagia, ocupando um lugar de destaque na formulação da questão da brasilidade. São categorias já presentes na obra de Graça Aranha e que foram reutilizadas pelos autores modernistas.

O que precisamos mostrar, no entanto, é que, se constatamos na Antropofagia a existência das mesmas categorias-chave já presentes nas obras de Graça Aranha e de Plínio Salgado, elas são aqui utilizadas de modo diverso. O tratamento dispensado por Oswald de Andrade à idéia de *intuição* ou à de *integração* é diverso daquele que encontramos em Plínio Salgado. Decorre daí o estilo das análises a respeito do movimento modernista que opõem, de modo radical, o movimento orientado por um e por outro. É que, mantendo-se no nível de tratamento dispensado por cada um desses dois autores às mesmas categorias, tais análises deixaram de considerar o solo comum no qual estas duas subcorrentes modernistas têm suas raízes.

A Antropofagia, segundo Raul Bopp, apresenta três fases. A primeira, que corresponde à *primeira dentição* da *Revista de antropofagia,* sob a direção de Antônio de Alcântara Machado e gerência de Raul Bopp, durou de maio de 1928 até fevereiro de 1929, encerrando sua publicação no décimo número.

A *segunda dentição,* que guarda um conteúdo mais incisivo em seus propósitos, apareceu a partir de 17 de março de 1929, como suplemento semanal do *Diário de São Paulo,* cedido por Rubens do Amaral, e perdurou, como órgão da "Antropofagia Brasileira de Letras", até 1 de agosto de 1929.

O terceiro ciclo da Antropofagia corresponde à fase de preparação de um "Congresso Mundial de Antropofagia" que nunca se realizou. Desta terceira fase não se conhece a obra de fato produzi-

da, mas apenas seu programa mais geral através das informações de Raul Bopp. Este programa, cujo ponto culminante seria o congresso a ser realizado em Vitória, consta da elaboração de um calendário antropofágico, de um levantamento dos clássicos da antropofagia, da análise do "grilo" como conceito antropofágico, da edição de uma subgramática da língua brasileira, da apresentação da tese do "mussangulá" e do "berro", que é um sistema de medidas de superfície, de um exame da libido brasileira e da constituição de uma "Bibliotequinha Antropofágica". Esta deveria conter: *Macunaíma* de Mário de Andrade, *Cobra Norato* de Bopp, um volume de autoria de diversos autores contendo trechos dispersos em jornais e revistas, intitulado *Sambaqui,* o *Livro do nenê antropofágico*, um *Livro de festas e folguedos,* um *Fabulário nacional,* uma *Antologia Indígena,* e um volume sobre a religião brasileira e uma *Suma antropofágica,* versando sobre a política brasileira, ambos da autoria de Oswald de Andrade [2].

Em nota introdutória à edição de Zurique de 1947 de *Cobra Norato* são dadas estas informações a respeito da "Bibliotequinha Antropofágica", mas com numerosas variações [3].

Consideremos os textos da primeira e segunda dentições, que podem, estas sim, fornecer-nos dados para uma visão adequada do ideário antropofágico.

O primeiro número da *Revista de antropofagia* traz dois textos de interesse crucial: o "Manifesto" de Oswald de Andrade e "A descida antropophaga", assinado por Oswaldo Costa. Ambos se propõem fornecer uma visão geral do movimento. Como em relação aos textos do verde-amarelismo e da Anta, não se trata aqui de se discutir a questão literária. Estes movimentos se propõem fazer uma revisão do retrato amplo do país e apresentar uma perspectiva nova, um novo caminho a ser trilhado pela nação. Também aqui sentimos a existência de dois níveis da proposta – o nível da crítica destruidora de uma falsa visão do Brasil (nível do diagnóstico) e o da proposta positiva que chamamos de nível da cura.

No "Manifesto" de Oswald destaca-se o mesmo desprezo pelo saber especulativo e analítico presente em outros documentos da época. O saber especulativo, a ciência, a lógica, a gramática, todas as

2 Raul Bopp, *op. cit.*, pp. 79 a 94.

3 Raul Bopp, *Cobra Norato,* Rio de Janeiro, São José, 6ª edição, 1956, p. 9.

abordagens sistêmicas da realidade são consideradas formas de "consciência enlatada" [4], portanto dispensáveis. A estas formas de consciência correspondem certos tipos de experiência. As formas de "consciência enlatada" e as experiências correspondentes foram trazidas para o Brasil no processo de colonização do país. Iniciou-se desta maneira a cadeia de importação cultural que nos mantém presos ou dependentes dos países colonizadores. Em função desse processo passou-se a produzir no país uma cultura desvinculada da realidade nacional. Nestes textos, como, alguns anos antes, no Pau-Brasil, vemos a mesma postura nacionalista de repúdio aos traços da cultura alienígena.

O problema na Antropofagia se apresenta, no entanto, de forma mais complexa. O instinto antropofágico, por um lado, destrói, pela deglutição, elementos de cultura importados; por outro, assegura a sua manutenção em nossa realidade, através de um processo de transformação/absorção de certos elementos alienígenas. Ou seja: antes do processo colonizador, havia no país uma cultura na qual a antropofagia era praticada, e que reagiu, sempre antropofagicamente mas com pesos diferentes, ao contato dos diversos elementos novos trazidos pelos povos europeus.

É este instinto antropofágico que deve ser agora valorizado pelo projeto cultural defendido por Oswald de Andrade. Ele se caracteriza por defender ferrenhamente a intuição e pelo poder de sintetizar em si os traços marcantes da nacionalidade que garantem a unidade da nação; "Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente" [5].

O instinto antropofágico pode também ser caracterizado por determinados estados de alma: "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade". "A alegria é a prova dos nove" [6]. Estas afecções da alma, alegria, felicidade, acompanham sempre a experiência antropofágica e opõem-se aos estados de espírito tediosos das formas de experiência falsas e importadas. É patente a filiação a Rousseau quando se trata desse gênero de afirmação. E ela é mesmo explicitada no texto do "Manifesto":

4 "Manifesto antropofágico".
5 "Manifesto antropofágico".
6 *Id.*,

"Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos" [7].

A valorização do caráter intuitivo na apreseensão da realidade pode ser observada em várias passagens como esta, retomada mais tarde pelos concretistas paulistas: "Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas" [8]. Ou ainda na célebre repartição que indica o gesto intuitivo de caminhar do homem natural: "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros" [9].

As formas intuitivas de apreensão da realidade são associadas a maneiras de experimentar o mundo fechadas, empobrecidas e disciplinadas. A repulsa da catequese, das histórias do homem rubricadas, dos "sustos da psicologia impressa" indica, no "Manifesto", o caminho de uma experiência individual ou coletiva sempre renovada. O desenvolvimento dessa tese, com todo o seu caráter libertário, aponta para a solução utópica proposta por Oswald de Andrade: a realização, no "matriarcado de Pindorama", de um mundo de "realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias" [10].

Na obra do romancista Oswald de Andrade, particularmente no final do *Serafim*, romance escrito na década de 20 mas somente publicado em 1933, e depois, a partir de 1945, nas teses e ensaios do autor, é retomado o caráter utópico do ideal contido no manifesto de 28. Tudo parece indicar que o instinto antropofágico, com sua força de destruição da experiência "fechada" do real, pode também prenunciar, ao menos idealmente, a instauração de uma sociedade aberta, livre de condicionamentos alienantes. Mas o importante é

7 *Id.*,
8 *Id.*,
9 *Id.*,
10 *Id.*,

que esse estado de usufruto da liberdade é a retomada da situação da felicidade selvagem em que vivia a população nativa antes do contato com o português. Esta retomada, no entanto, não é a simples volta do estado inicial. No caminho que vai do período pré-cabralino à instauração dessa nova ordem, devem ser executadas tarefas cujo desempenho põe em jogo as várias formas de integração.

Voltamos, portanto, ao tema da integração ou da cura. Já vimos que o instinto antropofágico distingue aquilo que no mundo da cultura deve ser simplesmente eliminado do que deve ser transformado e fixado no solo da nação pelo processo de absorção.

Ao contrário do que ocorria na orientação de Plínio Salgado, na Antropofagia a violência desempenha um papel fundamental. A anta é um animal eminentemente pacífico, já o jabuti, mencionado no texto do "Manifesto" de Oswald, é forte e vingativo. É violento. Ele devora, no sentido da destruição, as formas de consciência e experiência "fechadas" a que nos referimos. Mas ele também integra, transformando outras formas de consciência e experiência alienígenas. Assim, no texto do "Manifesto" vamos encontrar, por exemplo, um dos níveis de integração: a integração da técnica. "O bárbaro tecnizado de Keyserling", "a fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue" são referências que indicam a necessidade de enriquecer o estado natural em que vivia o indígena pré-cabralino com os progressos da técnica moderna.

Do mesmo modo, o matriarcado a ser instaurado em Pindorama não é uma volta à situação original do indígena primitivo, mas implica na absorção das conquistas técnicas importadas e aqui fixadas.

Também a religião do colonizador não deve ser simplesmente desprezada. O caráter religioso do índio nativo deve absorver a religião cristã na forma antropofágica. De fato, a catequese é recusada, mas o aspecto mais ritualístico da religião católica é absorvido: "Nunca fomos catequisados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará" [11]. A mesma concepção está expressa no "Schema ao Tristão de

11 "Manifesto antropofágico".

Athayde", no número 4 da primeira dentição da *Revista de antropofagia.*

A própria filiação da Antropofagia exige que a consideremos como a síntese de vários momentos revolucionários anteriores: a revolução caraíba integra em si a Revolução Francesa, a Revolução Bolchevique e a surrealista, e unifica "todas as revoltas eficazes na direção do homem". Assim sendo, a "idade de ouro" que corresponde ao matriarcado de Pindorama é a síntese das grandes transformações radicais que ocorreram no universo político e cultural da história.

Três outras formas de integração estão presentes na Antropofagia, e todas curiosamente já expressas em Graça Aranha.

"Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo" – a integração do homem e da produção cultural com a terra indica a necessidade de substituir a cultura de elite, desenraizada, por uma outra, produzida no contato com o solo nacional.

Uma segunda forma de integração vem estampada na primeira frase do manifesto: "Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente". Esta forma de integração registra a necessidade de se estabelecerem as bases da união entre os homens sobre um princípio comum. Utilizando a expressão de Graça Aranha, podemos afirmar que ela funda na sociabilidade a possibilidade da vida social do homem.

E uma terceira forma de integração é a que abole a dicotomia entre a realidade exterior e o mundo interior, ou, ainda, entre o eu e o mundo. Mais que isso, ela impõe a necessidade de se estabelecer um novo critério da verdade: "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará". Nas palavras de Graça Aranha: é preciso suprimir a distinção existente entre o eu e o cosmos através do caminho da integração da parte no todo em movimento. A verdade não é o resultado da estudiosa e afastada visão da realidade, mas de um movimento sentimental da integração na realidade cósmica.

"A descida antropophaga" de Oswaldo Costa retoma sobretudo duas idéias já presentes no "Manifesto". São elas o nacionalismo exacerbado que rejeita nossos quatro séculos de tradição servil ao europeu e a proposta do saber por contato intuitivo como o mundo, ao nível da problemática de apreensão da realidade. Esta forma de conhecimento do real é a que existia no período pré-

cabralino, no mundo da experiência do selvagem. Ela deve ser agora retomada com vigor antropofágico para substituir a perspectiva erudita colonizadora.
"Instinto contra verniz" [12]. "Contra o servilismo colonial, o tacape inheiguara, gente de grande resolução e valor e totalmente impaciente de sujeição" (Vieira), o heroísmo sem roseta do comendador dos caraíbas, "que se opuseram a que Diogo de Lope desembarcasse, investindo contra as caravelas e reduzindo o número de seus tripulantes" (Santa Rosa, *História do rio Amazonas)* [13].

Percebe-se neste trecho de Oswaldo Costa o papel desempenhado pela violência no contato do índio com o colonizador. Este contato violento é que marcará mais nitidamente a distinção entre a Antropofagia e a Anta de Plínio Salgado.
Mais adiante encontramos a passagem:

> "Portugal vestiu o selvagem. Cumpre despí-lo. Para que ele tome um banho daquela 'inocência contente que perdeu' (mais uma vez Rousseau!), e que o movimento antropofágico agora lhe restitui. O homem (falo do homem europeu, cruz credo!) andava buscando o homem fora do homem. E de lanterna na mão: filosofia.
> Nós queremos o homem sem a dúvida, sem sequer a presunção da existência da dúvida: nu, natural, antropófago" [14].

Aqui encontramos associadas a idéia da dominação portuguesa e uma maneira definida de considerar a verdade: é preciso o contato direto do corpp com a realidade, contato que sofria o interdito da colonização, para que possamos exprimir nossa verdade. E o texto é preciso: "Como se vê, facílimo ser antropófago. Basta eliminar a impostura" [15].
O segundo número da *Revista de antropofagia* não contém nada de especialmente relevante para nossa análise. No entanto, para registro dos historiadores da literatura, foi nele que se publi-

12 *Revista de antropofagia,* primeira dentição, nº 1, São Paulo, maio de 1928, p. 8.
13 *Id.,*
14 *Id.,*
15 *Id.,*

cou pela primeira vez a "Entrada" de *Macunaíma*. A revista continua aceitando a coloração de seus concorrentes verde-amarelos e há mesmo um artigo elogiosíssimo de Alcântara Machado ao livro *Martin Cererê* de Cassiano Ricardo.

O problema da brasilidade é o traço de união que esconde as possíveis divergências da Antropofagia com o grupo de Plínio. Este último continua neste número a publicação de um artigo sobre a língua tupi que é de pura orientação aranhista. A língua é aqui considerada como a única realmente brasileira, a que nasce do contato com a natureza, tendo assim o poder especial de expressá-la.

Em um S.O.S. válidó para os literatos de hoje, lança a revista o apelo que segue: "A *Revista de antropofagia* já tem para publicar em seus próximos números nada mais nada menos do que 37 poesias: não possui um único trechinho em prosa. Ela dirige assim aos novos do Brasil este radiograma desesperado: 'S.O.S. Socorro. Estamos naufragando no Amazonas da poesia. Mandem urgente prosa salvadora' ".

No terceiro número a situação não está melhor. Registra-se apenas, para uso nas faculdades de letras, a publicação na primeira página do poema "No meio do caminho", de Carlos Drummond de Andrade. Os "verdes" de Cataguases estão representados por um poema de Ascânio Lopes, e há um início lamentável de prosa por Yan de Almeida Prado. O texto, intitulado "Os três sargentos", tem o mérito, como nos clássicos, de não usar o gerúndio quando é preciso.

O número 4, de agosto de 1928, continua na mesma velocidade – lentíssima. Existe, porém, um artigo de Mário de Andrade a registrar. É a análise do "Romance do Veludo", que se distingue radicalmente do tom geral da publicação e é ilustrativa da maneira de seu autor conceber a questão da brasilidade. Mário procede aqui ao exame minucioso de uma cantiga popular colhida por ele em Araraquara. O estudo analisa a procedência da peça e tece comparações com cantigas populares de outros países. Revela conhecimento profundo do assunto e se inscreve na linha, definida pelo autor, do levantamento analítico dos elementos que compõem a cultura nacional. O final, porém, é nitidamente aberto à mensagem antropofágica:

> "O 'Romance do Veludo' é um documento curioso da nossa mixórdia étnica. Quer como literatura quer como música, dançam nele portugas, africanos, espanhóis e já brasileiros, se

amodando com as circunstâncias do Brasil. Gosto muito desses *cocteils* (sic). Por mais forte e indigesta que seja a mistura, os elementos que entram nela afinal são todos irumoguaras e a droga é bem digerida pelo estômago brasileiro, acostumado com os chinfrins de pimenta, do tutu, do dendê, da caninha e outros palimpsestos que escondem a moleza nossa. Esta imagem saiu completamente pretensiosa" [16].

O quinto número contém o já comentado e antropofagíssimo "Schema ao Tristão de Athayde". Aí estão colocadas as bases de uma religião brasileira. O tom de blague do texto de Oswald de Andrade é pura dissonância na cantilena geral da revista. Convém, apesar disto, destacar nova contribuição de Mário na mesma perspectiva em que já se inscrevia a anterior. Trata-se da análise do "Lundu do escravo" nas páginas 5 e 6 da revista. Mário está também presente na crítica ao *Macunaíma,* feita por Antônio de Alcântara Machado, na quarta página. Naturalmente, o comentador não está à altura da obra, mas a crônica vale como manifestação do espírito geral da revista. Assim, referindo-se à questão da brasilidade, declara Alcântara Machado, num dos raríssimos momentos em que se valoriza a obra de Machado de Assis no período modernista:

> "Há que tempo Machado de Assis dizia por outras palavras que ser escritor brasileiro não é tão simplesmente cantar o índio e botar numa paisagem ipês em flor. O Brasil não é isso só. Ou melhor: o Brasil não é isso. Qualquer estrangeiro é capaz de fazer um romance muito bem feitinho com personagens desta terra movendo-se nesta terra. Agora o romance da terra só um brasileiro pode escrever. E há de escrever passando além do visível e do palpável. Não se contentar com aquilo que a terra oferece e mete pelos olhos da gente a dentro, mas sofrer o sofrimento da terra, gozar o gozo da terra, rir o riso da terra, viver a vida da terra" [17].

A brasilidade, portanto, não há de ser puramente pictórica ou descritiva. Ela emerge do contato com camadas mais profundas da

16 *Revista de antropofagia,* primeira dentição, nº 4, agosto de 1928, São Paulo, p. 6.
17 *Revista de antropofagia,* primeira dentição, nº 5, setembro de 1928, São Paulo, p. 4.

realidade da nação. E a maneira de percebê-la não é reflexivamente por meio da via analítica, mas pelo contato sentido com o subsolo da nação. A Antropofagia se aproxima, assim, da Anta e de Graça Aranha. Todos acreditam na mesma maneira de conceber a brasilidade: pelo aprofundamento sentimental no substrato da nacionalidade.

Alcântara revela também o teor psicologista que acompanha esta forma de nacionalismo. Este fato não está apenas ligado à postura do comentarista, mas igualmente à obra comentada. Na obra de Mário de Andrade o psicologismo está presente em todos os seus passos. Mais particularmente, porém, em *Macunaíma,* o herói sem nenhum caráter. Não escapou a Alcântara Machado a referência a este aspecto da obra de Mário de Andrade:

> "*Macunaíma* tem tanta moleza, tanta sem-vergonhice, tanta basófia bem nossas que dá vontade da gente se estirar nas páginas dele como numa rede, e, balanço vai balanço vem, se abandonar e se esquecer naquela gostosura" [18].

Os prefácios não publicados por Mário de Andrade vieram confirmar o exame de Alcântara Machado. Neles percebe-se com nitidez a forma psicologista usada por seu autor no tratamento da questão da brasilidade. Mário de Andrade deixa então de considerar sua atitude mais culturalista com relação à abordagem da realidade nacional, atitude que parece prevalecer em sua obra, para se preocupar com os traços psicológicos do homem brasileiro, via de acesso para a elaboração da cultura nacional. Não é então de se estranhar que o grupo antropófago visse com bons olhos este aspecto da obra de Mário e tenha incluído no programa de publicações da "Bibliotequinha Antropofágica", como primeiro volume enumerado, a rapsódia de Mário de Andrade. Ela se inseria, de forma adequada, dentro dos propósitos explícitos da Antropofagia. O fundo da nacionalidade, a camada profunda da nação a ser atingida pela "Descida antropófaga", é constituída por sentimentos comuns que sintetizam o caráter do brasileiro.

Esta coloração psicologista que parece mesclar a obra de Mário e o projeto antropofágico parece, entretanto, ter uma amplitude

18 *Id.*

maior e ser um traço comum a todas as correntes modernistas e seus herdeiros. Até a década de 30, quando da publicação de *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, presenciamos o mesmo modo de abordar psicologicamente o problema da cultura. Se considerarmos então a década de 20, podemos perceber que esse tipo de abordagem se encontra presente desde a obra de Graça Aranha até a Escola da Anta e o Movimento Antropofágico. Mesmo aqueles que se situaram na periferia do modernismo, como Paulo Prado e Gilberto Freyre, são marcados por essa forma de análise. É possível até que o psicologismo aqui referido tenha uma amplitude até maior na cultura brasileira. Nesse caso, o modernismo participaria de um movimento maior no qual estaria inscrito como um de seus integrantes.

A perspectiva psicologista é geralmente acompanhada de uma apreensão sintética da realidade. Vimos isto em Oswald de Andrade, vimos em Plínio e em Mário de Andrade. No oitavo número da *Revista de Antropofagia* Antonio de Alcântara Machado analisa o livro de Paulo Prado que acabava de ser publicado. Trata-se do *Retrato do Brasil*. Sem suspeitar que estava caracterizando a própria maneira de ver do modernismo, afirma o comentarista:

> "Toda a gente confessa que o pintor foi muito feliz no pegar a boca, os olhos, o nariz, a testa, o queixo do modelo, mas o rosto não saiu parecido.
>
> A feiúra do retrato era sabida de todos nos jornais, e nos congressos não há dia em que ela não se apresente até deformada para pior. Mas até agora não havia aparecido integralmente. Um gritava contra a política. Outro, contra os costumes. O lavrador falava das aperturas da lavoura. O educador, dos absurdos do ensino. Tudo isso parceladamente e nem sempre com conhecimento exato das causas" [19].

Tudo isto nos leva a concluir que o mérito de Paulo Prado está em que ele obteve, pela primeira vez, uma visão sintética do caso brasileiro. Ora, sabemos que o livro de Paulo Prado se designa a si próprio como uma psicologia do caráter brasileiro. Aqui, mais uma

19 *Revista de antropofagia*, primeira dentição, nº 8, dezembro de 1928, São Paulo, p. 4.

vez, está confirmada a idéia de que é psicologicamente e de forma sintética que devemos apreender a realidade da nação.

Os números 9 e 10 da *Revista de Antropofagia* não apresentam interesse especial para nós. Apenas a título de registro e para que se avalie o caráter pouco radical das realizações antropofágicas da *primeira dentição*, vale mencionar dois artigos dedicados ao comentário de Tristão de Athayde. O primeiro, no número 9, é apenas um elogio da 2ª série de "Estudos". O artigo vem assinado por Alcântara Machado. O segundo, no número 10 da revista, comenta, com graça, a adesão de Tristão à Antropofagia. Seu autor é Pedro Dantas, pseudônimo de Prudente de Morais Neto. Depois de tecer o elogio ao crítico carioca, o autor se refere às declarações feitas por Tristão a respeito da obra de Paulo Prado *Retrato do Brasil*. A declaração transcrita pela revista é a seguinte:

> "Penso apenas que não devemos nos abandonar ou recorrer com ele (Paulo Prado) às soluções do desespero, e sim fazer como esses trinta norte-americanos sinceros e corajosos – rirmos de nós mesmos".

E Pedro Dantas conclui:

> "Mas não é precisamente essa a solução do sr. Oswald de Andrade e o que ele tem realizado na última parte da sua obra? (sic) Se essa tendência não explica por si só toda a riqueza humana e o lirismo intenso do poeta do Esplanada, é entretanto a significação mais imediata e evidente de seus livros. Está, pois, de parabéns o sr. Oswald de Andrade, por mais essa valiosa adesão. Pois é fora de dúvida que, com aquelas palavras, o sr. Tristão de Athayde entregou os pontos. Nem mais nem menos" [20].

Para quem conhece a posição de Alceu Amoroso Lima na época, com relação a Oswald de Andrade (e o autor do artigo a conhecia, uma vez que ela é mencionada por ele), deve estranhar o tom simpático, até amigável, da *Revista de Antropofagia* ao se referir à adesão do crítico carioca. Este artigo apenas reflete a situação por

20 *Revista de antropofagia*, primeira dentição, nº 10, fevereiro de 1929, São Paulo, p 3.

que passava o movimento antropofágico. Era necessária uma revisão.

E, de fato, veio a revisão que inaugura a *segunda dentição* da Antropofagia. Num domingo, 17 de março de 1929, a "Revisão da Antropofagia" passa a ser publicada, em uma página, no *Diário de São Paulo*, como suplemento literário. Os antropófagos se preocupam em radicalizar suas posições. Mas, efetivamente, o que ocorre é a simples retomada da antropofagia tal como ela vinha definida no manifesto de Oswald de Andrade e na "Dèscida" de Oswaldo Costa. Mas só esta retomada constitui um passo à frente com relação ao tom geral que adquirira a Antropofagia em sua primeira dentição. O movimento tem agora como participantes Bopp, Oswald e Oswaldo Costa, em São Paulo; Clóvis de Gusmão, Aníbal Machado, Álvaro Moreira, Felipe de Oliveira, Jurandir Manfredini e Dante Milano, no Rio. A direção da revista está a cargo do "açougueiro" Geraldo Ferraz. O movimento se preocupa em obter adesões, daí Joaquim Inojosa, no Recife, ser convidado a ser um de seus participantes. As cartas enviadas por Bopp e Clóvis de Gusmão a Inojosa são ilustrativas do novo espírito da Antropofagia. Elas estão reunidas em *O movimento modernista em Pernambuco*, de Inojosa. Em função de seu caráter didático-explicativo (os sulistas tentavam explicar a Inojosa a mudança de rumos por que passava o movimento), é útil examiná-las logo de início [21].

Na primeira carta enviada por Bopp a Inojosa, de 6 de abril de 29, o movimento é considerado como "uma das coisas sérias que está se fazendo com bases muito sólidas" [22]. Segue-se a distinção entre a primeira e a segunda dentições:

> "A primeira fase da *Revista de antropofagia* acabou. Agora a 2ª dentição sai no suplemento do *Diário de São Paulo*, um dos jornais mais lidos aqui. A primeira fase não tinha significação alguma. Simples boletim modernista. Nesta agora há orientação nova. Discute-se. Teoriza-se. Está largamente agitada" [23]

O caráter intransigente do movimento vem expresso na carta seguinte. Não fazer concessões é um dos princípios a serem respei-

21 Joaquim Inojosa, *op. cit.*, pp. 388 a 412.
22 *Id.*, p. 389.
23 *Id.*, p. 390.

tados. Comparemos este trecho de carta aos textos da primeira dentição que se referiam a Tristão de Athayde:

> "Nada de espiritualismos. No meio de tanta coisa gostosa não há tempo nem jeito para se pensar em tomismo e recristianização do Brasil como estão pregando agora o pessoal chefiado pelo Tristão" [24].

Junto da carta, Bopp envia o que chama de "versos para desmoralização", possivelmente material que Inojosa se incumbiria de fazer publicar no Recife. Entre eles, dois se destacam na definição da Antropofagia: o "Yperungaúa" e o "Porque como", ambos da autoria de Bopp. Nos dois poemas sentimos a presença do indianismo e seu conteúdo nacionalista: o índio vivia em estado natural em comunhão com a terra, "depois que veio a gente de fora (porque), gente tão safada e tão diferente (por que será) tudo mudou, tudo ficou estragado. Não tanto no começo, mas foi ficando, foi ficando. Agora é que está pior" [25]. A Antropofagia constitui o terceiro momento deste processo. Ela é a destruição do segundo e a recuperação do primeiro: "Então chegou a vez da 'Descida antropofágica'. Vamos comer tudo de novo" [26].

As cartas de Clóvis de Gusmão são bem mais explícitas na apreciação do movimento antropofágico.

A carta de 21 de junho de 1929 é um verdadeiro manifesto de antropofagia. Nela a Antropofagia é descrita em seus aspecto mais amplos e radicais.

O documento se caracteriza por seu agressivo nacionalismo. Em todas as esferas de realizações do homem ele exige a construção de obras nacionais. No direito, na moral, na religião na definição de um sentimento nacional, nas artes, na engenharia, na indústria, na economia, na educação, na agricultura, na medicina, e em todos os aspectos da atividade cultural, o que se pede é a utilização dos recursos nacionais, o desenvolvimento do potencial nacional. Neste sentido, a carta de Clóvis de Gusmão [27] se opõe explicitamente ao

24 *Id.*, pp. 390-391.
25 *Id.*, p. 399.
26 *Id.*
27 Joaquim Inojosa, obra citada, pp. 404 a 406.

ideário do primeiro modernismo, considerado como um projeto literário *pastiche* dos modelos europeus.

Como no "Manifesto" de Oswald de Andrade, vemos a valorização de novas formas de apreensão do real, *formas intuitivas*, e encontramos ressaltada, na caracterização de um projeto cultural para o país, a categoria de *integração*. A cultura, para se definir de fato como tal, há de surgir da intimidade do homem com sua terra e há de irmanar os homens desta terra entre si através de "pricípios sadios do verdadeiro humanismo absorvido pelo estômago do antropófago" [28].

Um outro documento enviado do sul e publicado por Inojosa no *Jornal do comércio* do Recife em 10 de maio de 1929 manifesta as mesmas preocupações do texto anterior [29]. O artigo, intitulado "Mundo das letras da antropofagia", se divide em três itens.

O primeiro define a antropofagia por seu caráter genuinamente nacional. A antropofagia não foi importada nem foi inventada. Ela foi descoberta, pois já existia na própria tradição cultural da nação. A Antropofagia dá conta de um conflito: o que opõe o índio ao reinol. Este conflito não é apenas literário e, desta forma, não se resolverá de forma literária. Ele é mais amplo. O movimento antropofágico abrange todos os níveis da experiência humana. Ela pretende, na construção da cultura nacional, absorver o ambiente. Esta idéia é a que se expressa na transformação do tabu em totem.

Mais uma vez encontramos a mesma proposta de cura do caso brasileiro: é através da integração que poderemos edificar uma nova nação.

O segundo item introduz a posição discordante da Antropofagia com relação ao primeiro momento do modernismo. Em seguida, passa à análise mais intensa das teses do movimento. A Antropofagia não pretende ser um sistema. Ela se opõe aos sistemas e às formas disciplinares de apreensão do real. É contra os preconceitos e não pretende abrir luta contra o catolicismo. Ao contrário, ela pretende integrá-lo. O texto retoma desta forma aspectos já expressos em outros documentos modernistas. A ausência de preconceitos

28 *Id.*, p. 405.

29 *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*, IEB, USP, São Paulo, 1972, pp. 297 a 300.

defendida aqui é uma tese já presente na Escola da Anta. A absorção do catolicismo é uma idéia constante nas declarações de Oswald de Andrade, e a defesa das formas não sistemáticas de abordagem do real já pode ser verificada em Graça Aranha.

O item três se apresenta como uma conclusão. Ele reforça o caráter revanchista do movimento antropofágico: "é a revolta da sinceridade recalcada durante quatrocentos anos". Mais adiante volta ao mesmo tema: "Somos o fruto de uma deformação inquisitorial, traduzida em português quinhentista pela violenta mediocridade do padre Vieira", afirma Oswald de Andrade, "mas a falsificação do nosso tipo nativo havia de acabar – como acabou – pela revanche da sua integral antropofagia" [30].

Há neste trecho a idéia de associar uma certa leitura do freudianismo, pelo conceito de recalcamento, a um difuso rousseaunismo. A Antropofagia se propõe eliminar o recalcamento disciplinador da colonização fazendo voltar à tona o instinto bárbaro do selvagem. Pela figura do índio, despojado dos adornos da catequese, ela quer exprimir seu desejo sincero de voltar ao contato com a terra.

A defesa da radicalização do movimento antropofágico vem novamente expressa no primeiro número da segunda dentição da *Revista de Antropofagia*. Dois textos deste primeiro número pedem menção especial. Um, intitulado "Revisão necessária", de Oswaldo Costa, propõe uma nova leitura da História do Brasil. Afirma Oswaldo Costa que nossa história tem sido contada a partir da ótica da falsa cultura e da falsa moral do Ocidente. Nesse sentido ela é uma história preconceituosa. O preconceito é mais visível quando se trata de retratar a imagem do índio que aqui vivia antes da descoberta. Historiadores preconceituosos projetaram na figura do índio a idéia do pecado cristão, exigindo então, na prática, o arrependimento contrito a que deveria chegar através da catequese. O esforço da Antropofagia deve ser então o de fazer ver a verdadeira natureza do índio para valorizá-lo como modelo para o homem brasileiro. Mais uma vez o que a Antropofagia vem apontar é a impostura em que se formou a história nacional. É preciso desmascarar a impos-

30 *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*, I. E. B., U. S. P., 1972, p., São Paulo 1972, p. 299.

tura, furar a camada de falsa cultura para fazer vir à tona os elementos genuínos que constituem a nacionalidade.

O segundo texto, assinado por Freuderico, possivelmente um pseudônimo de Oswald de Andrade, retoma alguns dos principais temas da Antropofagia: a defesa do chamado homem biológico, qual seja, o homem livre da falsa cultura européia, a recusa do jesuitismo, das formas sistemáticas de apreensão do real, e a adoção antropofágica das teses políticas do marxismo e do fascismo que caminharem na direção da libertação do homem. É interessante notar que a atitude da revista com relação ao marxismo é sempre a da recusa da sua intitucionalização, que, para os antropófagos, é associada a uma forma de disciplinização. Do ponto de vista da teoria a revista recusa o primado da reflexão a respeito da produção, e supõe ser o consumo um tema mais relevante.

Com o passar dos números vemos cada vez mais presentes referências a textos clássicos da literatura marxista como Engels e Plekhanov. Nada nos garante entretanto, na leitura dos textos antropofágicos, que o movimento tenha adotado o marxismo como orientação doutrinária. Por outro lado, de forma bastante nítida, sentimos o afastamento da revista das orientações políticas direitistas. A referência elogiosa, no primeiro número da revista, a um dos aspectos do fascismo não se repetirá mais. A Antropofagia procurará manter distância com relação às ideologias políticas da direita e da esquerda. Sua postura geral, no entanto, fará com que ela se voltasse mais para o aproveitamento das teses esquerdistas do comunismo, ao menos em sua versão utopista, do que para o fascismo.

No texto de Freuderico, "de antropofagia", vê-se sublinhada a idéia de integração contida na problemática básica do movimento – a absorção do tabu e a sua transformação em totem. A mesma seção "de antropofagia" é mantida no segundo número da revista, e não faz mais que retomar outros temas da Antropafagia anteriormente expostos. Entre eles, a concepção da construção de um Brasil brasileiro. Esta construção, como sabemos, se fará antropofagicamente, pela destruição da figura do colonizador e a valorização do caráter do índio enraizado na terra.

Do terceiro número da *Revista* em diante, a Antropofagia começa a localizar seus inimigos imediatos. Esta tarefa será levada a cabo sobretudo pelos "moquéns", a partir do quarto número, escritos sob pseudônimo por Oswaldo Costa. Uma frase introduzida em

"Ortodoxia", no terceiro número, dá conta do estilo agressivo que aos poucos vai assumindo a revista: "Não fazemos política literária. Intriga, sim!" Com efeito, cada vez mais a Antropofagia vem demarcar as suas próprias posições em confronto com a de outras orientações, inclusive modernistas.

Já no terceiro número não são poupados Tristão de Athayde, Alcântara Machado e Mário de Andrade. O primeiro será cruelmente atacado em seu espiritualismo, sobretudo quando este se reveste do caráter de crítica social como na perspectiva do "Centro Dom Vital". Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima serão, desta forma, imediatamente associados à tradição catequética existente no país e assim rechaçados de forma violenta.

Alcântara Machado e Mário de Andrade são identificados pelos antropófagos à falsidade da problemática do primeiro modernismo. Os "moquéns" de Oswaldo Costa são bastante precisos na distinção entre o falso e o verdadeiro modernismo. Na medida em que o primeiro tempo modernista manteve a discussão no nível estrito da reforma estética, ele é considerado pela Antropofagia como uma etapa falsa dentro do movimento.

Está claro que o fato de a discussão travada pelos primeiros modernistas se manter restrita à questão da reforma estética não invalida o seu sentido. Entretanto, aos olhos daqueles que, como os antropófagos, elaboraram a questão modernista, dando ênfase à problemática geral da brasilidade no seu sentido mais amplo, a Revolução de 22 constitui apenas uma troca da situação de dependência anterior por uma outra. Ocorre apenas que, a partir de 1922, somos dependentes de um outro figurino importado.

Mas, associar os nomes de Mário e Alcântara Machado a esta situação indica para nós uma outra coisa. O que está em jogo no texto de Oswaldo Costa é que o problema da brasilidade vem formulado na obra de Mário e na obra dos antropófagos de forma bastante diferente. Enquanto para Mário se tratava de fazer o levantamento dos elementos que compunham o acervo cultural da nação, para Oswald e seus companheiros a brasilidade é uma espécie de camada essencial, de substrato da nação, que deve ser apreendida de forma intuitiva.

Não era apenas contra Mário que os "moquéns" se dirigiam. O primeiro "moquém", no número 4 da revista, consiste numa crítica a Paulo Prado feita em nome de Freud e Marx. O segundo e terceiro "moquéns" são a análise do modernismo onde está incluí-

da a crítica a Mário. O quarto "moquém", no número 7 da revista, continua a crítica do passado modernista.

Aqui, há um dado novo a considerar. A Antropofagia vem tomar posição contra o grupo verde-amarelo e o movimento da Anta. À usurpação da figura do índio feita pelo grupo da Anta, a Antropofagia vem opor a imagem do jabuti.

A Anta é um engodo, é uma farsa. E diz o texto: é uma "tapeação".

> "Nós chegamos e demos com este quadro gostoso: os usurpadores querendo tapear meia dúzia de naturais desnacionalizados com as insígnias de *onorevole!* Imaginem o efeito dessa palhaçada: o grande *ufficiale* Cunhambebe, o *onorevole* Japy-assu, o cav. Poronominare... mas Cunhambebe, Japy-Assu e Poronominare olharam para os marrecos e responderam ao suborno das miçangas brasileirissimamente. Como convinha" [31]

A crítica antropofágica incide sobre a forma de integração do indígena pretendida pela orientação de Plínio. Já vimos que, dentro desta orientação, o encontro do português com o índio é visto como um processo de desaparecimento objetivo do primeiro e sua sobrevivência na alma do colonizador. Já na Antropofagia, trabalha-se com os mesmos elementos, mas com o sinal diferente: o índio devora o colonizador e, atribuindo-lhe novo valor, utiliza-se dos elementos aproveitáveis da figura do devorado. Neste sentido é que o nacionalismo antropofágico não é um simples primitivismo. Ele pretende sintetizar a pureza natural e os resultados da técnica moderna. Só a utilização dos valores industriais pelo espírito isento do natural garante a instauração do "matriarcado de Pindorama".

Esta é a visão manifesta no número 10 da *Revista de antropofagia,* num artigo intitulado "Uma adesão que não nos interessa".

A adesão a que o artigo se refere é a do grupo verde-amarelo. O texto procura distinguir o indianismo do grupo de Plínio da Antropofagia. O indianismo verde-amarelo é considerado como sendo de fachada, anedótico e importado: "Esses rapazes viram que a An-

31 *Revista de antropofagia,* segunda dentição, nº 7, maio de 1929.

tropofagia é invencível. Resolveram então aderir, mas de uma maneira sinuosa e assustada, querendo o índio anedótico, traduzido de Chateaubriand e minuciosamente inexistente. É que eles aprenderam mal as lições de Raul Bopp".

Em seguida vem firmada a posição da Antropofagia: (ela) "é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural, anunciada por todas as correntes da cultura contemporânea e garantida pela emoção muscular de uma época maravilhosa – a nossa!"

"O homem natural que nós queremos pode tranqüilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de 'antropófago' e não tolamente de 'tupy' ou 'pereci'. Nem queremos inutilizar a nossa ofensiva com oleogravuras de tanga nem besteiras de bodoque. Isso pode figurar como elemento decorativo e sensacional da nossa descida; sem dúvida, gostosamente nos reportamos à época em que, no acaso deste continente, o homem realizava no homem a operação central do seu destino – a devoração direta do inimigo valoroso (transformação do tabu em totem). Mas não será por termos feito essa descoberta que vamos renunciar a qualquer conquista material do planeta como o caviar e a vitrola, o gás asfixiante e a metafísica. Não! Nem queremos como os graves meninos do verdamarelo restaurar coisas que perderam o sentido – a anta e a senhora burguesa, o soneto e a Academia.

O que louvamos nesses cinco abnegados dedinhos da mão negra conservadora é uma coragem – a de se declararem sustentáculos de um ciclo social que desmorona por todos os lados e grilos de um passado intelectual e moral que nem na Itália está mais em voga! Pândegos!

Essa gente ignora verdades primárias – por exemplo que, se o fascismo tem alguma vitalidade, é porque, na realidade, não pretende restaurar grande coisa do passado vencido. O professor Vicente Ráo não está aí afirmando na Faculdade de Direito que a carta de trabalho fascista é uma cópia da organização soviética? E é preciso um possante tracoma para não se ver Mussolini dando as últimas tacapadas na tiara agonizante do papado.

Os verdamarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota e, no meio disso tudo, o guarani de Alencar dançando valsa. Uma adesão

como essa não nos serve de nada, pois o antropófago não é índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de uma vez para sempre! Queremos o antropófago de Knicker-brockers e não o índio de ópera.

Se quiserem aderir mesmo, estudem primeiro. Abandonem essa 'ausência de universo' que nós acreditávamos fosse o cândido patrimônio dos Srs. Dácio de Moraes, Cristiano das Neves e R. do Conto, mas que agora explica as bobagens em tom de coalhada que enchem o referido manifesto.

Entre os cinco versáteis, há um que estuda e queima as severas pestanas na luz importada de todas as sabedorias.

Mas infelizmente, do grupo, quatro não acreditam num que vale quatro e este um acredita na inteligência de quatro que não vale nada. Confusionismo típico. Conseqüências do herbivorismo que, no manifesto, distraidamente eles defendem" [32].

É preciso ressaltar neste texto os mal-entendidos que ele encerra. Nossa história da literatura tomou como verdade a superfície polêmica de que ela se reveste. Está certo, e até mesmo os acontecimentos políticos posteriores vieram confirmar, o fato de que os verde-amarelos podem ser considerados "dedinhos da mão negra conservadora". As razões alegadas para se estabelecer esta acusação são, no entanto, absolutamente infundadas.

O mesmo processo denunciado pelos antropófagos na escola chefiada por Plínio Salgado está presente na Antropofagia. O fundamental, a categoria-chave de *integração* do índio e do branco presente na perspectiva de Plínio e seus companheiros, é idêntica à defendida pelos antropófagos. Já vimos, os sinais são diferentes. Plínio acredita que o índio é destruído pelo colonizador, mas se mantém vivo na alma brasileira. Oswald e a Antropofagia acreditam que o índio devora o português e absorve os elementos úteis presentes na civilização invasora. A figura do índio também se mantém. Claro que não objetivamente. O índio é um símbolo. Ele é a alma do brasileiro. Não do brasileiro pré-cabralino, mas do brasileiro índio, integrando os elementos civilizatórios.

A volta ao estado natural, ao índio, manifesta, tanto numa orientação quanto noutra, seus propósitos exigentes de nacionalis-

32 *Revista de antropofagia*, segunda dentição, nº 10, junho de 1929, São Paulo.

no. Vale o que é genuíno. Aquilo que está ligado à terra. O que constitui o verdadeiro substrato da brasilidade. Tanto na Antropofagia como no grupo da Anta o índio é o denominador comum que define o espírito brasileiro. Aquele mesmo que deve ser intuído no contato imediato da realidade.

O processo é, portanto, idêntico. A mesma idéia é proferida por vozes diferentes que, no entanto, não se percebiam como emergentes de um solo comum.

Que solo é este? O projeto de construção de um "Brasil brasileiro", de uma cultura genuinamente nacional. Como levar adiante este movimento de construção geral? Há um pressuposto básico que deve ser respeitado: o ponto de partida é a valorização do que é integrado à terra. Donde a figura do índio, que simbolicamente representa a alma do brasileiro. Mas como rejeitar a contribuição do progresso civilizador com o qual estamos permanentemente em contato? Integrando-o. Tornando-o nacional. Absorvendo-o. E negando nele os aspectos não nacionalizáveis. Descartando-se desses aspectos. Daí a dupla maneira da devoração antropófaga: absorção e rejeição. Na Anta dá-se a mesma coisa. É preciso voltar ao encontro do substrato da alma brasileira oculto sob a falsa contribuição da colonização. Mas não podemos descontar de todo o processo colonizador. Daí a idéia de integrar "sem preconceitos" todas as raças, todos os acertos, através de uma postura receptiva. Isto não significa regresso. Ao contrário, a Anta persegue um objetivo mais que nítido: a instauração de uma nação independente cujos habitantes, herdeiros do tupi do passado, constituirão a quinta raça.

É interessante apontar no texto citado que o tom da crítica feita pela Antropofagia ao movimento de Plínio é o mesmo que encontramos na obra de Plínio com relação a Oswald de Andrade. A Antropofagia acreditava que a Anta fosse um movimento importado. As críticas que o grupo da Anta fazem a Oswald de Andrade têm o mesmo teor.

No décimo terceiro número da segunda dentição da *Revista de antropofagia* os antropófagos se traem sem querer. Em um artigo de combate à obra de Plínio, a revista externa sua opinião acusando Plínio Salgado de plagiário da obra de Oswald de Andrade. O texto se refere de fato ao livro *Pau-Brasil* e ao estilo literário dos autores. No entanto, podemos ampliar estas observações: o pensamento de Oswald na Antropofagia é mais próximo do de Plínio Salgado do mesmo período do que se poderia suspeitar.

As categorias trabalhadas por um e outro fazem parte de uma mesma problemática. É claro que nas duas obras estas categorias são tratadas muitas vezes com os sinais invertidos. Mas não podemos negar a existência de um solo comum.

Na pesquisa deste solo é que encontraremos o caminho aberto por *A estética da vida* de Graça Aranha.

Conclusão

Estamos em condições de responder, no final desta investigação, a uma série de perguntas que formulamos durante a sua elaboração.

Notamos primeiramente que o surto da *questão da brasilidade* em 1924 veio definir, na história da literatura brasileira, um novo papel a ser desempenhado pelo escritor. Até o início do modernismo sentia-se que o autor e sua obra mantinham, com relação à realidade do país, uma relação de alheamento ou de apenas superficial inserção. Se quiséssemos aproximar essa nova situação a outros momentos da nossa história literária sentiríamos grandes dificuldades e só encontraríamos afinidades com o período vivido pela literatura romântica no século XIX. Não é sem razão que muitos investigadores tentaram aproximar estes dois momentos da nossa história literária. Mas mesmo no interior do período romântico a situação da questão da brasilidade se apresenta de forma bem distinta da que ela se reveste durante o modernismo. Apesar da importância crucial deste momento, a brasilidade romântica se manteve sempre no estreito campo das realizações literárias. Se examinarmos a situação do literato do período, logo perceberemos, por um lado, a elaboração da obra literária explorando os temas que retratam a realidade nacional e, por outro lado, verificaremos o engaja-

mento do cidadão, escritor romântico, nas grandes causas que sacudiam o país nos meados do século passado.

Havia uma distinção bastante nítida entre a prática literária romântica e a atividade política do escritor. A situação de José de Alencar é exemplar no que concerne esta questão. Caminhando de forma paralela, percebemos na figura de José de Alencar duas vertentes distintas das suas atividades. A elaboração da questão da brasilidade na obra deste escritor mantém-se no nível restrito da realização literária, e sua participação política se faz pelas vias institucionais que lhe eram disponíveis.

Ora, o que ocorre no período modernista é a abolição da distinção entre a prática literária e a atividade política do escritor. Na obra dos autores que elaboraram a questão da brasilidade o que se nota é que ela não se apresenta mais como questão de caráter puramente literário. Na década de 20, os escritores, num movimento que vai se radicalizando, terminam por não perceber mais a distinção entre vida literária e engajamento político. A obra literária deixa, assim, de significar literariamente a *questão da brasilidade* e se propõe ativamente a interferir na realidade da nação em que está inscrita. A obra de Plínio Salgado e a de Oswald de Andrade não cessam de ressaltar esta sua característica peculiar. Elas não são apenas obras literárias devendo ser apreciadas por critérios que dizem respeito a seu valor literário. São manifestos, panfletos, depoimentos que visam à transformação prática e imediata da realidade nacional. A frente comum proposta por Plínio Salgado, com a participação de escritores e políticos, reflete esta situação nova dentro da literatura brasileira.

É possível que as transformações havidas na situação social das classes médias da sociedade do período tenham possibilitado essa nova definição do papel do intelectual. Sabemos, com efeito, que o movimento que resultou na Revolução de 30, com a subida ao poder de Getúlio Vargas, representou os anseios de participação na política do país de setores da população até então marginalizados na política da República Velha.

Entretanto, o que nos interessa investigar nesta conclusão é o próprio conteúdo das reivindicações literárias que, desta forma, passavam a se exprimir na década de 20.

Estranhamente, não é nas posições do romantismo que podemos encontrar os elementos que contribuem para o delineamento dessa nova situação. Consideramos que, bem mais próxima do

ideário modernista, se situa a posição de um representante da Escola do Recife, que é Graça Aranha.

Ao considerarmos a obra deste escritor notamos que sua filosofia se caracteriza por ser uma filosofia da ação. A proposta filosófica de Graça Aranha exige a inscrição da produção cultural na realidade nacional e sanciona, desta forma, a maneira de a literatura modernista se definir enquanto portadora de um potencial de transformação real do cenário político do país.

Destacamos no curso deste livro os passos desse processo de informação da literatura modernista através da obra do escritor maranhense. Percebemos que sua maneira de conceber a obra literária valorizava, por um lado, seu caráter universal. Este, porém, só poderia ser atingido ao se proceder à afirmação do singular nacional. Toda a discussão do segundo tempo modernista gira em torno desta questão geral: *só atingiremos o universal passando pelo nacional*. Está definido, desta maneira, o ideário nacionalista de todo o grupo modernista, sem exceção, a partir de 1924.

Notamos, por outro lado, que o pensamento de Graça Aranha veio moldar, de forma mais firme, a obra dos grupos orientados por Plínio Salgado e por Oswald de Andrade. Nestes são retomadas as categorias-chaves da obra de Graça Aranha para a formulação dos princípios que nortearam o grupo da Anta e o da Antropofagia. As categorias de *intuição* e de *integração* foram as que procuramos destacar.

Pela *intuição* obtemos a caracterização sintética da brasilidade. A *intuição* é a categoria que possibilita atingir o substrato profundo da realidade nacional. Com ela podemos definir o verdadeiro caráter brasileiro. Ela nos possibilita, por outro lado, refutar as caracterizações errôneas da realidade nacional que permanecem como camadas de impostura prejudicando nossa apreensão do real. Trata-se do nível do que chamamos de exame diagnóstico da cultura nacional.

Quais os resultados deste exame? Percebemos que a produção cultural no Brasil é desenraizada do solo da nação. Ela é exatamente a fina capa de eruditismo que esconde nas "lianas da saudade universitária" o verdadeiro substrato da alma nacional. É preciso, por esta razão, refutá-la, furar este véu que encobre a realidade da nação. Em outras palavras: operar a cura da alma brasileira.

A obra de Plínio Salgado e a de Oswald de Andrade se propõem realizar esta cura. A categoria de *integração* é fundamental nessa altura do processo. Presente na obra de Graça Aranha, ela vem orientar o caminho da descida antropofágica e do grupo da Anta. Trata-se, antes de mais nada, de integrar a produção cultural do país em seu solo – primeiro nível de integração. Em segundo lugar, de integrar os brasileiros entre si numa comunidade de sentimentos – o índio é aqui chamado para simbolizar o caráter integrado de todos os brasileiros. Existe ainda a idéia fundamental de definir a verdade por critérios diferentes daqueles utilizados pelos saberes sistemáticos identificados à perspectiva alienígena.

Utilizando esta categoria de *integração,* opera-se a cura antropofágica, que se expressa de forma violenta, e a cura do verde-amarelismo, que se faz de forma incruenta. Qual a resultante desta operação? A construção de uma cultura nacional em comunicação ou contato com o solo da pátria. Por este caminho, o da afirmação do nacionalismo, atingimos a integração mais geral: podemos nos comunicar com o Universo inteligente e enriquecê-lo.

Mas não há aqui total negação da contribuição alienígena. Tanto em Plínio quanto em Oswald, a civilização brasileira absorve os traços positivos do lado colonizador. O "matriarcado de Pindorama" da versão antropofágica, ou a instauração de uma nova ordem política na linha de Plínio Salgado. Este sintetiza a pureza do estado natural do indígena e os traços positivos da contribuição da técnica avançada.

Pode-se perceber, através das opções traçadas pela Antropofagia e pela escola da Anta, que elas herdam de Graça Aranha seu caráter de filosofia da ação. A instauração do "matriarcado de Pindorama" e da nação governada pela "quinta raça" exigem a efetuação de uma série de trabalhos.

Aos poucos os integrantes de ambos os movimentos foram percebendo que estes não eram trabalhos realizados apenas no nível intelectual, mas que deviam se concretizar na ação política de transformação da sociedade. A questão da brasilidade deixou de ser de natureza puramente intelectual. Ela exige uma transformação efetiva da sociedade. O pensamento de Plínio Salgado e de Oswald de Andrade respondem, assim, a um apelo de Graça Aranha. A filosofia deve-se concretizar na ação social. A década de 30 apresenta os caminhos que cada um desses grupos escolheu.

Uma transformação radical operou-se na cultura brasileira. A filosofia, o trabalho intelectual deve levar ao engajamento do escri-

tor na prática política. Mais do que isto, não há mais distinção entre esta prática e o trabalho. Em 1932 Plínio Salgado lança a Ação Integralista, e Oswald de Andrade já aderira ao Partido Comunista. A compreensão desta postura, que acabou por tornar indistintas a prática literária e a ação política, deve acompanhar os passos que percorreu o modernismo da obra de Graça Aranha até a Revolução de 30.

Bibliografia

A – Documentos analisados no texto

1. Documentos analisados no capítulo I: 1. A obra de Graça Aranha

1. Graça Aranha – *A estética da vida*, Rio de Janeiro-Paris, Garnier, 1921. Utilizou-se na análise a edição da *Obra Completa* do autor, organizada sob a direção de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, INL, 1968.
2. Graça Aranha – *O meu próprio romance*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1931. Utilizou-se a edição da *Obra Completa* do autor, organizada sob a direção de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, INL, 1968.
3. Graça Aranha – Prefácio para o livro de Fausto Cardoso, *Concepção monística do universo: introdução ao cosmos do direito e da moral*. Rio de Janeiro-São Paulo, Laemert e Cia., 1894. Utilizou-se a transcrição contida na *Revista brasileira de filosofia*, vol. XVIII, fasc. 72, out./nov./dez. de 1968, São Paulo.
4. Graça Aranha – *O espírito moderno* (ensaios), São Paulo, Monteiro Lobato, 1925. Esta obra contém: "A emoção estética na arte moderna", conferência proferida pelo autor na noite inau-

gural da Semana de 22 em São Paulo, e "O espírito moderno", conferência pronunciada pelo autor na Academia Brasileira de Letras, em 1 de junho de 1924. Seguimos a edição da *Obra Completa* do autor.Rio de Janeiro, INL, 1968.
5. Amoroso Lima, Alceu – "*Graça Aranha pensador*", vol. I de *Estudos literários*, pp. 430-437, Aguilar.
6. Amoroso Lima, Alceu – *Memórias improvisadas*, Petrópolis, Vozes, 1973.
7. Andrade, Mário de – Carta a Joaquim Inojosa (provavelmente de 1925), incluída por Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco*, Rio, Gráfica Tupy.
8. Andrade, Mário de – Carta a Manuel Bandeira, datada de São João, 1925. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio, Edições de Ouro, 1967.
9. Bandeira, Manuel – Carta a Carlos Drummond de Andrade, datada do Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1924, incluída no volume II de *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.
10. Nunes, Benedito – Prefácio ao sexto volume das *Obras Completas* de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
11. Octavio Filho, Rodrigo – *Nova Conversa sobre Graça Aranha*. Rio de Janeiro, M.E.C. serviço de Documentação, 1955.
12. Ribeiro, João – *Crítica, Os modernos*. Rio de Janeiro, Edições da ABL, 1952.
13. Vieira de Mello, Mário – *Desenvolvimento e Cultura – o problema de estetismo no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1963.

II. Documentos analisados no capítulo II:

1. Klaxon – Aprèsentação da revista, assinada pela redação."Klaxon, mensário de arte moderna", nº 1, São paulo, 15 de maio de 1922. *Klaxon* foi reeditada pela Livraria Martins Editora S.A., em convênio com a Secretária de Cultura, Esportes e Turismo e o Conselho Estadual de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1972.
2. Andrade, Mário de – Carta a Sérgio Milliet datada de 10 de dezembro de 1924, transcrita em: Paulo Duarte, *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, EDART-São Paulo Livraria Editora Ltda., 1971.

3. Andrade, Mário de – Carta a Manuel Bandeira, transcrita em: Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
4. Andrade, Mário de – Carta a Sérgio Milliet, datada de 30 de maio de 1923. Transcrita por Paulo Duarte em *Mário de Andrade por ele mesmo*, São Paulo, EDART-São Paulo Livraria Editora Ltda., 1971.
5. Andrade, Mário de – "Futurista?" (*Jornal do Comércio*, ed. de São Paulo, 6 de junho de 1921). Transcrito por Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, 3ª edição.
6. Andrade, Mário de – "Prelúdio, coral e fuga" (sétima parte da série "Mestres do passado", do *Jornal do Comércio*, edição de São Paulo de 1º de setembro de 1921). Transcrita por Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, 3ª edição.
7. Andrade, Oswald de – "A exposição Anita Malfatti" (*Jornal do Comércio*, edição de São Paulo, 11 de janeiro de 1918). Transcrito por Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, 3ª edição.
8. Andrade, Oswald de – Artigo no *Correio paulistano*, 10 de janeiro de 1921. Transcrito por Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, 3ª edição.
9. Andrade, Oswald de – "O meu poeta futurista" (*Jornal do Comércio*", edição de São Paulo, 25 de maio de 1921. Transcrito por Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, 3ª edição.
10. Menotti del Picchia – "Na maré das reformas" (*Correio paulistano*, 24 de janeiro de 1921). Transcrito por Mário da Silva Brito em *História do modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, 3ª edição.
11. Menotti del Picchia – "Arte moderna", conferência pronunciada na segunda noite da Semana de 22, em 17 de fevereiro. Transcrita em *O curupira e o carão*, obra coletiva do autor,

Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, São Paulo, Editorial Hélios Limitada, 1927.
12. Monteiro Lobato – "A propósito da Exposição Malfatti" (*O Estado de São Paulo*, 20 de dezembro de 1917). Transcrita por Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna* , Editora Civilização Brasileira, Rio, 1971, 3ª edição.

III. Documentos analisados no capítulo III:

1. Almeida, Martins de – *"Pau-Brasil"*, texto publicado no chamado *mês modernista* do jornal *A noite*, Rio de janeiro, 17 de dezembro de 1925. Transcrito por Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima em *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.
2. Andrade, Carlos Drummond de (assinado Carlos Drummond) – "O homem do pau-brasil". Texto publicado no chamado *Mês modernista* do jornal *A noite*. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1925. Transcrito por Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima em *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.
3. Amoroso Lima, Alceu – "Literatura suicida", série de dez artigos publicados de 28 de junho a 5 de julho em *O jornal*, Rio de Janeiro. Transcrita em Alceu Amoroso Lima, *"Estudos 1925/III, Estudos literários*, volume I, Rio de Janeiro, Aguilar.
4. Andrade, Mário de – Carta a Tarsila do Amaral, datada de 15 de novembro (sem indicação do ano). Transcrita por Aracy A. Amaral em *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo, Perspectiva, em convênio com a Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
5. Andrade, Mário de – Carta a Tarsila do Amaral, datada de São Paulo, 1º de dezembro de 1924. Transcrita por Aracy A. Amaral em *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo, Perspectiva, em convênio com a Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
6. Andrade, Mário de – "Oswald de Andrade: pau-Brasil Sans Pareil, Paris, 1925", artigo transcrito por Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima em *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.

7. Andrade, Mário de – Carta a Carlos Drummond de Andrade datada de 10 de novembro de 1924. Transcrita por Lygia Fernandes em *71 Cartas de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Livraria São José, s/d.
8. Andrade, Mário de – "Carta-protesto", *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, 3 de fevereiro de 1926, nº 2.
9. Andrade, Mário de – "Artigo de Manotti del Picchia. Respota de Mário de Andrade". "Feitiço contra o feitiçeiro", *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, 3 de fevereiro de 1926, ano 1, nº 2.
10. Andrade, Oswald de – "Manifesto da poesia pau-brasil", publicado no *Correio da manhã* de 18 de março de 1924. Transcrito nas "Obras Completas", do autor, volume VI, "Do pau-brasil à antropofagia e às utopias", Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
Uma versão resumida deste "Manifesto" encontra-se no livro de poesias *Pau-Brasil* do autor: Andrade, Oswald de – *Pau-Brasil*, Sans Pareil, Paris, 1925. Seguimos para esta versão a edição das *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966.
11. Inojosa, Joaquim, – "Uma palestra com o escritor modernista Oswald de Andrade" (reportagem de Joaquim Inojosa, *Jornal do Comércio*, Recife, 21 de junho de 1925). Artigo transcrito por Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Ltda. Editora.
12. Milliet, Sérgio – "Raça", resenha da obra de Guilherme de Almeida. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, 20 de janeiro de 1926, ano 1, nº 1.
13. Milliet, Sérgio – "Pontos nos is", *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, 21 de fevereiro de 1926, ano 1 nº 3.
14. Milliet, Sérgio – Resenha do livro de Ronald de Carvalho, *Toda a América*, Rio, 1926. *Terra roxa e outras terra*, São Paulo, 3 de março de 1926, ano 1, nº 4.
15. Milliet, Sérgio – Resenha do livro de Ribeiro Couto, *Um homem na multidão*, Rio, 1922. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, 6 de julho de 1926, ano 1, nº 6.
16. Moraes, Rubens Borba de – Carta a Joaquim Inojosa datada de São Paulo, 19 de outubro de 1924. Transcrita por Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Ltda. Editora.
17. Moraes, Rubens Borba de – Carta a Joaquim Inojosa datada

de 7 de outubro de 1924. Transcrita por Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Ltda. Editora.
18. Prado, Paulo – "Poesia pau-brasil", prefácio para o livro de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, Paris, Sans Pareil, 1925. Seguimos a edição das *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*, São Paulo, Difusão Européia do livro, 1966.
19. Prado, Paulo – "Ronald de Carvalho – 'Toda a América' ". *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, 3 de março de 1926, ano 1, nº 4.
20. Ribeiro, João – *Crítica, Os modernos*, Obras de João Ribeiro, Rio, Publicações da Academia Brasileira de Letras, 1952. Crítica do livro de poesias de Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do aluno de poesia O. A.*, São Paulo, 1927. Publicada no *Jornal do Brasil* de 24 de agosto de 1927.

IV. Documentos analisados no capítulo IV:

1. Andrade, Mário de – Carta a Joaquim Inojosa, sem indicação de data, transcrita por Joaquim Inojosa em *"O movimento modernista em Pernambuco"*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Ltda. Editora.
2. Andrade, Mário de – Carta a Joaquim Inojosa datada de 28 de novembro de 1924. Transcrita por Joaquim Inojosa em *"O movimento modernista em Pernambuco"*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Ltda. Editora.
3. Andrade, Mário de – Carta a Manuel Bandeira, datada de São Paulo, 7 de maio de 1925. Transcrita em *Cartas a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
4. Andrade, Mário de – Carta a Manuel Bandeira datada de São Paulo, 20 de março de 1931. Incluída em *Cartas a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
5. Andrade, Oswald de – "Modernismo atrasado", artigo publicado em *A manhã* (suplemento de São Paulo), em 25 de junho de 1924. Transcrito por Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares em *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São paulo, 1972.
6. Bandeira, Manuel – Carta a Carlos Drummond de Andrade, datada do Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1924. Transcrita

em *Poesia e prosa*, volume II, Epistolário, carta 10, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

7. Graça Aranha – "O espírito moderno", conferência proferida na Academia Brasileira de Letras em 19 de junho de 1924. Incluída na *Obra completa* de Graça Aranha, Rio de Janeiro, INL, 1968.
8. Graça Aranha – *A estética da vida*. Utilizamos a edição da *Obra Completa* do autor, Rio de Janeiro, INL, 1968.
9. "Nheengaçu verde-amarelo – Manifesto do verde-amarelismo ou da Escola Anta", publicado no *Correio paulistano*, em 17 de maio de 1929. Transcrito por Gilberto Mendonça Teles em "*Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Petrópolis, Vozes, 1972.
10. Picchia, Menotti del – *O curupira e o carão*, obra coletiva do autor, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, São Paulo, Editorial Hélios, 1927.
11. Ricardo, Cassiano – *O Curupira e o carão*, obra coletiva do autor, Plínio Salgado e Menotti del picchia, São Paulo, Editorial Hélios, 1927.
12. Ricardo, Cassiano – "Nem Ruy, nem Jeca", incluído em *O curupira e o carão*, obra coletiva do autor, Plínio Salgado e Menotti del Picchia, São Paulo, Editorial Hélios, 1927.
13. Salgado, Plínio – "Breve história destes escritos", prefácio a *Despertemos a nação*. Datado de São Paulo, 15 de fevereiro de 1935. Incluído nas "Obras Completas de Plínio Salgado, volume X, São Paulo, Editora das Américas. A obra completa de Plínio Salgado foi publicada por esta editora de 1954 a 1956.
14. Salgado, Plínio – *O curupira e o carão*, obra coletiva ao autor, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. São Paulo, Editorial Hélios, 1927.
15. Salgado, Plínio – "Conceitos dinâmicos da arte", incluído em *O curupira e o carão*, obra coletiva do autor, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, São Paulo, Editorial Hélios, 1927.
16. Salgado, Plínio – "A anta e o curupira", incluído no volume X das "Obras Completas" de Plínio Salgado, São Paulo, Editora das Américas.
17. Salgado, Plínio – "Panorama mental brasileiro", incluído em *Literatura e política*, volume XIX da "Obras Completas" do autor. São Paulo, Editora das Américas, 1956.
18. Salgado, Plínio – "A raça harmoniosa", incluída em *Desperte-*

mos a nação, volume X das *Obras Completas* do autor, São Paulo, Editora das Américas.
19. Salgado, Plínio – "A revolução da anta", incluído em *O curupira e o carão*, obra coletiva do autor, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, São Paulo, Editorial Hélios, 1927.
20. Salgado, Plínio – "Carta verdamarela", incluída em *O curupira e o carão*, obra coletiva do autor, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. São Paulo, Editorial Hélios, 1927.

V. Documentos analisados no capítulo V:

1, Alcântara Machado, Antônio de (assinado A. de A.M.) – "Um poeta e um prosador", *Revista da antropofagia*, São Paulo, ano I, nº 5, setembro de 1925.
2. Alcântara Machado, Antônio de (assinado A. de A. M.) – "Dois ensaístas", *Revista de antropofagia*, São Paulo, ano I, nº 8, dezembro de 1928.
3. Andrade, Mário de – "Lundu do Escravo", *Revista de antropofagia*, São Paulo, ano I, nº 5, setembro de 1928.
4. Andrade, Mário de – "Landu do Escravo", *Revista de antropofagia*, São Paulo, ano I, nº 5 setembro de 1928.
5, Andrade, Oswald de – "Schema ao Tristão de Athayde", *Revista de antropofagia*, São Paulo, ano I, nº 5, setembro de 1928.
6. Andrade, Oswald de e outros – Texto-programa da segunda dentição da *Revista de antropofagia*, intitulado "Mundo das Letras da Antropofagia". *Revista de antropofagia* (órgão do Clube de Antropofagia), segunda dentição, nº 4, São Paulo, *Diário de São Paulo*, 7 de abril de 1929.
7. Bopp, Raul – *Movimentos modernistas no Brasil – 1922/1928*, Rio de Janeiro, São José, 1966.
8. Bopp, Raul – *Cobra Norato*, Rio de Janeiro, São José, 1956. Seguimos a sexta edição da obra que contém três notas explicativas: as duas primeiras contidas na edição da obra publicada em Zurique em 1947; a última consta da nota publicada quando da edição Bloch, Rio de Janeiro, 1951. A primeira edição de *Cobra Norato* é de 1931, publicada em São Paulo. Nesta edição a data da redação da obra é fixada em abril de 1928.
9. Bopp, Raul – Carta a Joaquim Inojosa, datada de São Paulo, 6 de abril de 1929. Transcrita por Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Ltda. Editora.
10. Bopp, Raul – Carta a Joaquim Inojosa, sem indicação de data. Trata-se com certeza de carta escrita posteriormente à que foi

citada acima. Transcrita por Joaquim Inojosa em *O movimento em Pernambuco*, Rio de janeiro, Gráfica Tupy Ltda. Editora.
11. Bopp, Raul – "Yperungaúa", poema enviado pelo autor a Joaquim Inojosa em Recife e incluído na segunda carta citada. Transcrito por Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Ltda. Editora.
12. Bopp, Raul – "Porque como", texto que traz a assinatura de Macillar, enviado pelo autor a Joaquim Inojosa, em Recife, na segunda carta acima citada. Transcrito por Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco*, Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Ltda. Editora.
13. Costa, Oswaldo – "Revisão necessária", *Revista de antropofagia*, segunda dentição, São Paulo, nº 1, *Diário de São Paulo*, 17 de março de 1929.
14. Costa, Oswaldo – "Moquéns", publicados do quarto (7 de abril de 1929) ao oitavo número (8 de maio de 1929) da *Revista de antropofagia*, segunda dentição, São Paulo, *Diário de São Paulo*.
15. Costa, Oswaldo – "A 'descida' antropófaga", *Revista de antropofagia*, São Paulo, ano I, nº 1, maio de 1928.
16. Freuderico (provável pseudônimo de Oswald de Andrade) – "Ortodoxia", *Revista de antropofagia*, segunda dentição, São Paulo, *Diário de São Paulo*, 31 de março de 1929.
17. Freuderico (provável pseudônimo de Oswald de Andrade) – "De antropofagia", *Revista de antropofagia*, segunda dentição, São Paulo, nº 1, *Diário de São Paulo*, 17 de março de 1929.
18. Gusmão, Clóvis de – Cartas a Joaquim Inojosa. As duas primeiras são datadas do Rio de Janeirode 1929, e de Rio de Janeiro, 21 de junho de 1929. A terceira não traz indicação de data. Supomos ser de junho ou julho de 1929.
19. "Manifesto antropofágico" – assinado por Oswald de Andrade, publicado pela primeira vez no 1º número da *Revista de antropofagia*, São Paulo, maio de 1928. O "Manifesto antropofágico" foi reeditado em diversas publicações. Ele está incluído no volume VI das "Obras Completas" de Oswald de Andrade, *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
20. Morais Neto, Prudente de (assinado: Pedro Dantas) – "Uma adesão", *Revista de antropofagia*, São Paulo, ano I, nº 10, fevereiro de 1929.
21. Morais Neto, Prudente de – "Os amigos do alheio – Santo Ofício antropofágico", *Revista de antropofagia*, segunda dentição, nº 13, *Diário de São paulo*, 4 de julho de 1929.
22. Poronominare (pseud.) – "Uma adesão que não nos interessa",

Revista de antropofagia, segunda dentição, São Paulo, nº 10, *Diário de São Paulo*, 12 de junho de 1929.

B - 1. a) Bibliografia de Graça Aanha:

1. Graça Aranha – *Obra Completa*. Organizada sob a direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968.
2. Graça Aranha – Prefácio a um livro de Fausto Cardoso, *Revista brasileira de filosofia, vol XVIII, fasc. 72, São Paulo, out./-nov. dez., 1968.*

b) Bibliografia sobre Graça Aranha:

1. Almeida, Renato – "O objetivismo em arte". *In Estética*, nº 1, São Paulo, setembro, 1924.
2. Almeida, Renato – *Graça Aranha – trechos escolhidos*, Rio de janeiro, Agir, 1970.
3. Amoroso Lima, Alceu – *Graça Aranha pensador. In Estudos literários*, volume I, Rio de Janeiro, Aguilar, 1966.
4. Amoroso Lima. Alceu – *Memórias improvisadas*. Petrópolis, Vozes, 1973.
5. Andrade, Oswald de – "*Modernismo atrasado*", *A manhã* (suplemento de São Paulo), 25 de junho de 1924.
6. Andrade, Rodrigo Melo Franco de – "*O espírito moderno*", resenha sobre a obra de Graça Aranha. *Estética*, nº 3, abril/junho de 1925.
7. Bandeira, Manuel – *Graça Aranha, Crônicas da província do Brasil, Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1967.
8. Buarque de Holanda – *"Um homem essencial". In Estética*, nº 1, São Paulo, setembro de 1924.
9. Garbuglio, José Carlos – *O universo estético-sensorial de Graça Aranha*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.
10. *Klaxon – mensário de arte moderna* – São Paulo, nºs. 8 e 9. Dezembro de 1922 e janeiro de 1923. Este último número de *Klaxon* é dedicado a Graça Aranha.
11. Pacheco, Armando Correia – *Graça Aranha – la obra y el hombre*. Coleção Escritores de América, Washington, Union Panamericana, 1951.
12. Paim, Antônio – "Graça Aranha e os problemas legados à posteridade pela Escola do Recife". In *Revista brasileira de filosofia*, vol. XVIII, fasc. 72, São Paulo, outubro-novembro-dezembro de 1968.

13. Ribeiro, João – *Estética da vida, Crítica, Os modernos*. Rio de Janeiro,Publicações da Academia Brasileira, 1952.
14. Rodrigo Octávio (Filho) – *Nova conversa sobre Graça Aranha*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do MEC, 1955.
15. Scalzo, Nilo – Graça Aranha, *Revista brasileira de filosofia*, vol. XVIII, fasc. 72, São Paulo, outubro-novembro-dezembro de 1968.
16. Silveira, Tarso da – *Definição do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1932.
17. Vieira de Mello, Mário – *Desenvolvimento e Cultura – o problema do estetismo no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1963.

2. a) Bibliografia de Plínio Salgado, do Verde-Amarelismo e da Escola da Anta

1. Salgado, Plínio – "O significado da Anta", artigo publicado na revista *Festa*, nº 4, Rio de Janeiro, 1º de janeiro de 1928.
2. Salgado, Plínio; Ricardo, Cassiano; e Menotti del Picchia – *O curupira e o carão*. São Paulo, Editorial Hélios, 1927.
3. Salgado, Plínio – *Despertemos a nação*, *Obras Completas*, vol. 10. São Paulo, Editora das Américas.
4. Salgado, Plínio – *O esperado*, *Obras Completas*, vol. 12, São Paulo, Editora das Américas.
5. Salgado, Plínio – *O cavaleiro de Itararé, Obras Completas*, vol. 13. São Paulo, Editora das Américas.
6. Salgado, Plínio – *O cavaleiro de Itararé II* e *A voz do Oeste*, *Obras Completas*, vol. 14. São Paulo, Editora das Américas.
7. Salgado, Plínio – *Literatura e política. Obras Completas*, vol. 19, São Paulo, Editora das Américas, 1956.
8. Salgado, Plínio – *O estrangeiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 8ª edição, 1972. A primeira edição da obra é de 1926, São Paulo, Editorial Hélios.

3. Bibliografia sobre Plínio Salgado, o grupo Verde-Amarelista e a Escola da Anta.

1. Castro, Sílvio – "Aqui fala Cassiano Ricardo" (entrevista com Cassiano Ricardo). *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, nº 3, outubro a dezembro de 1959.
2. Menotti del Picchia – *A Longa viagem, 2ª etapa, da Revolução modernista à Revolução de 1930*. São Paulo, Martins – Conselho Estadual de Cultura, 1972.
3. Silva, Domingos Carvalho da – "Notas sobre o Verde-

Amarelismo", *Revista branca*. Rio de Janeiro, o número comemorativo dos trinta anos da Semana de 22, 1952.

4. Silveira, Tasso da – "A anta e o Carrapato". In *Festa*, nº 2, Rio de Janeiro, novembro de 1927.
5. Para análise mais detalhada a respeito dos textos do grupo verde-amarelista e da Escola da Anta, assim como para os textos sobre o assunto, ver a listagem dos documentos analisados neste livro.
6. Para a discussão a respeito dos pontos de divergência entre o grupo de Plínio Salgado e a *Revista de antropofagia*, ver análise do problema no capítulo V. Referir-se sobretudo ao artigo "Uma adesão que não nos interessa", número 10 da segunda dentição.

3. a) Bibliografia de Oswald de Andrade, do Pau-Brasil à Antropofagia

1. Andrade, Oswald de – *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966.
2. Andrade, Oswald de – *Ponta de Lança. Obras Completas*, vol. 5, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1971.
3. Andrade, Oswald de – *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande. Obras Completas*, vol. 2, Organizada e apresentada por Haroldo de Campos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
4. Andrade, Oswald de – *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Obras Completas*, vol. 6. Organizado e apresentado por Benedito Nunes na introdução de título "Antropofagia ao alcance de todos". Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1972.
5. Andrade, Oswald de – *Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe. Obras Completas*, vol. 9. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1974.
6. Andrade, Oswald de – *Telefonema. Obras Completas*, vol. 10, contendo introdução da organizadora da edição, Vera Chalmers, com o título "Desconversa". Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1974.
7. Bopp, Raul – Cartas a Joaquim Inojosa. Referentes à segunda dentição da *Revista de antropofagia*, transcritas por Joaquim Inojosas em *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Editora.
8. Gusmão, Clóvis de – Cartas a Joaquim Inojosa. Referentes à segunda dentição da *Revista de antropofagia*. Transcritas por

Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco.* Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Editora.

9. *Revista de antropofagia* (primeira dentição) – A "primeira dentição" da *Revista de antropofagia,* em forma de revista propriamente dita, inicia com a publicação de seu primeiro número em maio de 1928, e se encerra com a publicação do décimo número, datado de fevereiro de 1929. A direção da revista nesta fase esteve a cargo de Antônio de Alcântara Machado, e a gerência, a cargo de Raul Bopp. Para uma análise mais detalhada da revista pede-se referir-se ao texto do capítulo V deste livro.
10. *Revista de antropofagia* (segunda dentição) – A "segunda dentição da *Revista de antropofagia,* em forma de suplemento semanal do *Diário de São Paulo,* inicia no dia 17 de março de 1929, e consta de 16 números. O último deles foi publicado em 1º de agosto de 1929. Para uma análise detalhada dessa dentição, ver o capítulo V deste livro. Tanto a primeira dentição quanto a segunda foram reeditadas facsimilarmente por convênio da Editora Abril Ltda. com a Metal Leve S.A., São Paulo, 1975.

3. b) *Bibliografia sobre Oswald de Andrade, o Pau-Brasil e a Antropofagia.*

1. Amaral, Aracy – "O choque de 1922: Mário *x* Oswald", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo.*
2. Bandeira, Manuel – "Tarsila antropófaga – crônicas da província do Brasil", incluído em *Poesia completa e prosa.* Rio, Aguilar, 1967.
3. Bopp, Raull – *Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928.* Rio de Janeiro, São José, 1966.
4. Brito, Mário da Silva – "As metamorfoses de Oswald de Andrade". In *Revista Civilização Brasileira,* Rio, ano IV, nº 17, janeiro-fevereiro de 1966.
5. Brito, Mário da Silva – *ângulo e horizonte – de Oswald de Andrade à ficção científica.* São Paulo, Martins, 1969.
6. Brito, Mário da Silva – "Oswald, liberdade". Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 25 de abril de 1971.
7. Brito, Mário da Silva – "O perfeito cozinheiro das almas deste mundo". Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo.*
8. Brito, Mário da Silva – "Oswald de Andrade *x* Academia".
9. Brito, Mário da Silva – "Oswald de Andrade – um pára-

quedista na Academia Brasileira de Letras". Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo.*
10. Campos, Augusto de – "Revistas re-vistas: os antropófagos", apresentação da reedição da *Revista de antropofagia.* São Paulo, Abril-Metal Leve, 1975.
11. Campos, Haroldo de – *Oswald de Andrade – trechos escolhidos.* Rio de Janeiro, Agir, 1967.
12. Martins, Heitor – *Oswald de Andrade e outros.* Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1973.
13. Nunes, Benedito – "A crise da filosofia messiânica", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 20 de outubro de 1964.
14. Nunes, Benedito – "Sob as ordens de mamãe", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 16 de maio de 1964.
15. Nunes, Benedito – "A metáfora lancinante", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 13 de janeiro de 1968.
16. Nunes, Benedito – "O retorno à antropofagia", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 26 de dezembro, 1971.
17. Nunes, Benedito – "Homem de muita fé", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 10 de outubro de 1971.
18. Oswald de Andrade, Marília e Lisbona, Yolanda – "Oswald de Andrade – a antropofagia libertadora", *Jornal do Brasil,* 5 de dezembro de 1970.
19. Queiroz – Siqueira, P.F. – "Un singulier manifeste", In *Nouvelle revue de psychanalyse,* nº 6 Gallimard, Paris, outono de 1972.
20. Vita, Luís Washington – "Tentativa de compreensão do legado especulativo de Oswald de Andrade". In *Revista brasileira de filosofia,* São Paulo, vol. IV, fasc. IV, nº 24, out./dez. de 1956.
21. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 20 de outubro de 1974. Contém: "Três tempos de Oswald de Andrade", de Afrânio Zuccolotto, "Cronista Oswald de Andrade", de Joaquim Inojosa, e "O santeiro do mangue", de Mário Chamie e Mário da Silva Brito.
22. Para análise detalhada dos textos críticos referentes à obra de Oswald de Andrade e à orientação modernista que segue sua obra, ver a listagem dos documentos analisados no texto deste livro.

C. 1. Obras modernistas

1. Andrade, Mário de – *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter.*

São Paulo, Martins, 1969. A primeira edição da obra é de 1928.
2. Andrade, Mário de – *Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo, Martins, 5ª edição, 1974. Este volume da obra de Mário de Andrade contém a conferência "O movimento modernista", lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. A primeira edição desta conferência é da Editora da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1942.
3. Andrade, Mário de – *Obra imatura.* São Paulo, Martins, 1960. Este volume da obra de Mário de Andrade contém o ensaio "A escrava que não é Isaura" (discurso sobre algumas tendências da poesia modernista).
4. Andrade, Mário de – *Os filhos da candinha.* São Paulo, Martins, 1963.
5. Andrade, Mário de – *Poesias completas.* São Paulo, Martins, 1966.
6. Andrade, Mário de – *Cartas a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
7. Andrade, Mário de – *O empalhador de passarinho.* São Paulo, Martins-Instituto Nacional do Livro, 3ª edição, 1972.
8. Andrade, Mário de – *71 cartas de Mário de Andrade.* Coligadas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, São José.
9. Bandeira. Manuel – *Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1967.
10. Batista, Marta Rossetti; Lopez, Telê Porto Ancona; Lima, Yone Soares de – *Brasil: 1º tempo modernista: 1917/29, documentação,* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.
11. Bopp, Raul – *Cobra Norato.* Rio de Janeiro, São José, 6ª edição, 1956. A primeira edição é de 1931.
12. Buarque de Holanda, Sérgio (supervisor da coleção) – *Mário de Andrade,* Coleção Grandes Personagens da Nossa História, Abril Cultural, São Paulo, 1970.
13. *Estética* – revista trimensal, sob direção e administração de Prudente de Morais Neto e Sérgio Buarque de Holanda. *Estética* teve três números: o primeiro, publicado em setembro de 1924; o segundo, datado de janeiro-março de 1925, e o terceiro, de abril a junho de 1925. Os três números da revista foram publicados no Rio de Janeiro. A coletânea da revista foi lançada em edição facsimilada por Pedro Dantas, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974.

14. *Klaxon – mensário de arte moderna* – primeira revista modernista, foi publicada em São Paulo pelo grupo modernista de 22. O primeiro número da publicação é datado de 15 de maio de 1922, o último, nono e oitavo (duplo) vem datado de dezembro de 1922/janeiro de 1923. A coletânea da revista foi reeditada facsimilarmente em convênio da Editora Martins com o Conselho Estadual de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, em 1972.
15. *Terra roxa e outras terras* – revista do grupo nacionalista paulista. Publicada quinzenalmente, seu primeiro número saiu em 20 de janeiro de 1926, e o último, seu sétimo número, a 17 de setembro de 1926. Os diretores de *Terra roxa e outras terras* foram Couto de Barros e Alcântara Machado, e seu secretário e administrador, Sérgio Milliet.

2. Sobre os modernistas

1. Amaral, Aracy – "Anita Malfatti Cinqüenta anos depois", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 23 de dezembro de 1967.
2. Amaral, Aracy – *Catálogo da "Exposição Tarsila"*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1969.
3. Amaral, Aracy – *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
4. Amaral, Aracy – *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Martins, 1970.
5. Amaral, Aracy – *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva-Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
6. Amaral, Aracy – "Correspondência de Mário para Tarsila", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo.*
7. Amaral, Breno Ferraz do – *A literatura em São Paulo em 1922*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1973.
8. Amoroso Lima, Alceu – *Estudos literários*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1966.
9. Amoroso Lima, Alceu – *Memórias improvisadas*. Petrópolis, Vozes, 1973.
10. Azevedo Filho, Leodegário A. (organizador) – *Poetas do modernismo – antologia crítica,* vol. I, Brasília, MEC, Instituto Nacional do Livro, 1972.

11. Bandeira, Manuel – *Apresentação da poesia brasileira.* Rio de Janeiro, Coleção Estudos Brasileiros, Casa do Estudante do Brasil, 1946.
12. Bandeira, Manuel – *Itinerário de Pasárgada.* Rio de Janeiro, Editora do Autor, 3ª edição, 1966.
13. Bandeira, Manuel – *Crônicas da província do Brasil,* incluído em *Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1967.
14. Barbosa, João Alexandre – *A metáfora crítica.* São Paulo, Perspectiva, 1974.
15. Brito, Mário da Silva – "A imprensa e a Semana de Arte Moderna". *Correio da Manhã,* 8 de setembro de 1968.
16. Brito, Mário da Silva – "Semana de arte futurista". *Correio da Manhã,* 28 de janeiro de 1968.
17. Brito, Mário da Silva – "Primeiro festival da Semana de Arte Moderna", *Correio da Manhã,* 10 de novembro de 1968.
18. Brito, Mário da Silva – *Poesia do modernismo.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
19. Brito, Mário da Silva – *Diário intemporal.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
20. Brito, Mário da Silva – *História do modernismo brasileiro – antecedentes da Semana de Arte Moderna.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
21. Buarque de Holanda, Sérgio – *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro, José Olympio, 7ª edição, 1973. A primeira edição, da mesma editora, é de 1936.
22. Campos, Haroldo de – *Metalinguagem – ensaios de teoria e crítica literária.* Petrópolis, Vozes, 1967.
23. Candido, Antonio – *Vários escritos.* São Paulo, Duas Cidades, 1970.
24. Candido, Antonio – *Literatura e sociedade.* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1973.
25. Castello, José Aderaldo – "Modernismo ou neo-romantismo" In *Cultura,* nº 5, ano 2, janeiro a março de 1972.
26. Castello, José Aderaldo – "A literatura brasileira do romantismo ao modernismo (I e II) – teoria e ideologia", *O Estado de S. Paulo,* Suplemento do Centenário, 21 de junho de 1975 e 28 de junho de 1975.
27. Costa Lima, Luís – *Lira e antilira, Mário, Drummond, Cabral.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
28. Coutinho, Afrânio (direção) – *A literatura no Brasil – modernis-*

mo. Rio de Janeiro, Editorial Sul-Americana S.A., volume V, 1970.

29. Duarte, Paulo – *Mário de Andrade por ele mesmo.* São Paulo, EDART, 1971.
30. Grünewald, José Lino – "Mário de Andrade Poeta", *Correio da manhã.*
31. Guimarães, Jorge – "Um sapo cururu à beira do modernismo", *Correio da manhã,* edição comemorativa dos 50 anos da Semana de 22, publicada em 20 e 21 de fevereiro de 1972.
32. Inojosa, Joaquim – *Os Andrades e outros aspectos do modernismo.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
33. Inojosa, Joaquim – *O movimento modernista em Pernambuco.* Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, s/d.
34. Ivo, Ledo – *Lição de Mário de Andrade.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.
35. Ivo, Ledo – "A emergência do velho", *Correio da manhã,* edição comemorativa dos 50 anos da Semana de 22, 20 e 21 de fevereiro de 1972.
36. Lafetá, João Luiz – *1930: a crítica e o modernismo.* São Paulo, Duas Cidades, 1974.
37. Lara, Cecília de – *Klaxon e Terra roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo.* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.
38. Leite, Sebastião Uchoa – *Participação da palavra poética – do modernismo à poesia contemporânea.* Petrópolis, Vozes, 1966.
39. Lopes, Telê Porto Ancona – *Mário de Andrade:: ramais e caminhos.* São Paulo, Duas Cidades, 1972.
40. Machado, Luíz Toledo – *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
41. Martins, Wilson – "Cendrars e o Brasil", In *Revista do livro,* nº 16, ano 5, junho de 1960.
42. Martins, Wilson – *O modernismo,* volume VI de *A literatura brasileira.* São Paulo, Cultrix, 3ª edição, 1969.
43. Maurício, Jayme – "Artes plásticas e o modernismo", *Correio da manhã,* edição comemorativa dos 50 anos da Semana de 22, 20 e 21 de fevereiro de 1972.
44. Miguel Pereira, Lúcia – In "Tendências e repercussões literárias do modernismo". *Cultura,* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, ano III, nº 5, dezembro de 1952.

45. Nunes, Benedito – "O modernismo na história das vanguardas", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo.*
46. Oliveira, Franklin de – "A emergência do novo", *Correio da manhã,* edição comemorativa dos 50 anos da Semana de 22, 20 e 21 de fevereiro de 1972.
47. Prado, Paulo – *Retrato do Brasil.* São Paulo, Duprat-Mayença, 1928.
48. Proença, M. Cavalcanti – *Mário de Andrade – ficção.* Rio de Janeiro, Coleção Agir, Nossos Clássicos, 1960.
49. Proença, Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
50. Ribeiro, João – *Crítica, Os modernos, Obras completas de João Ribeiro.* Rio de Janeiro, Publicações da Academia Brasileira de Letras, 1952.
51. Rocha, Renato – "Tendências espiritualistas do modernismo". In *Revista branca.* Número comemorativo dos trinta anos da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 1952.
52. Salles, Fritz Teixeira de – *Das razões do modernismo.* Brasília-Rio de Janeiro, Editora Brasília, 1974.
53. Schwarz, Roberto – "As idéias fora do lugar". *Estudos CEBRAP,* nº 3, São Paulo, Cebrap, janeiro de 1973.
54. Silveira, Tasso da – *Definição do modernismo brasileiro.* Rio de Janeiro, 1932.
55. Silveira, Tasso de – "Cinqüenta anos de literatura" (depoimento prestado à *Revista branca* quando da comemoração dos trinta anos da Semana de Arte Moderna), Rio de Janeiro, 1952.
56. Teles, Gilberto Mendonça – *Vanguarda européia e modernismo brasileiro.* Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis, Vozes, 1972.
57. Vieira de Mello, Mário – *Desenvolvimento e cultura – o problema do estetismo no Brasil.* São Paulo, Cia,. Editora Nacional, 1963.
58. Vieira de Mello, Mário – "Cultura francesa e estetismo". *Revista brasileira de filosofia,* vol. XXII, fasc. 87, jul./agosto/setembro de 1972.
59. "Cinqüenta anos de modernismo brasileiro" – *Revista de cultura Vozes,* vários autores, Petrópolis, ano 66, volume LXVI, janeiro-fevereiro de 1972, nº 1.
60. *Correio da manhã,* 2º caderno, 12 de dezembro de 1964, 15 de dezembro de 1964 e 16 de dezembro. "Da Semana de Arte Mo-

derna ao Movimento Antropofágico (1922-1928)" (artigos da autoria de Raul Bopp).
61. *Jornal do Brasil,* 21 de fevereiro de 1970 – "Vida de poeta" e "Mário criador".
62. *Jornal do Brasil,* 3 de junho de 1970 – "Presença de Mário de Andrade".
63. *Jornal do Brasil,* 13 de junho de 1970. Contém "Uma fábula latino-americana", de Acyr de Castro, e "Macunaíma", depoimentos de Sérgio Buarque de Holanda e de Haroldo de Campos.
64. *Jornal do Brasil,* Caderno B, edição comemorativa da Semana de 22, 5 de fevereiro de 1972. Contém: "1922: uma semana de três dias", depoimentos de Leo Vaz, Antônio Paim Vieira, Mário da Silva Brito, Prudente de Morais Neto, Renato de Almeida, Tarsila do Amaral, Joaquim Inojosa, Guiomar Novais, Candido Mota Filho, Sérgio Buarque de Holanda, Raul Bopp, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, John Graz; "As palavras em liberdade", artigo de Antônio Carlos Villaça; e "A semana que não chegou ao Rio", artigo de Álvaro Cotrin.
65. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 17 de fevereiro de 1962. Contém: "Quarenta anos depois" (sem indicação do autor), "Café e modernismo", de Mário da Silva Brito, depoimento de Rubens Borba de Moraes, "A crítica em 1922", de Wilson Martins, "A poesia em 22", de Domingos Carvalho da Silva, "Aspectos e dados do que foi a Semana de 22", de Geraldo Ferraz, "Revelação do Brasil pela poesia moderna", de Guilherme de Almeida, "Figuras da Semana", de Paulo Mendes de Almeida, "Testemunho reconfirmado", de Lourival Gomes Machado, "A música na Semana", de Diogo Pacheco, "Revista das revistas (Klaxon, uma revista de 22)", de Lívio Xavier.
66. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 14 de abril de 1962. Contém: "Novos depoimentos sobre a Semana de Arte Moderna", com depoimentos de Anita Malfatti, René Thiollier, Menotti del Picchia, Cândido Motta Filho, Yan de Almeida Prado, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Flávio de Carvalho, Alceu Amoroso Lima, Tarsila do Amaral.

D. Obras gerais sobre a história da literatura brasileira

1. Castello, José Aderaldo – "A literatura brasileira", Encontro

Internacional de Estudos Brasileiros, I Seminário de Estudos Brasileiros. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, (edição mimeografada), 1971.
2. Coutinho, Afrânio – *Introdução à literatura no Brasil.* Rio de Janeiro, 2ª edição, 1964.
3. Coutinho, Agrânio – *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira).* Rio de Janeiro, José Olympio – Editora da Universidade de São Paulo, 1968.
4. Coutinho, Afrânio (direção) – *A literatura no Brasil – Simbolismo, impressionismo, transição,* vol. 4, Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1969.
5. Coutinho, Afrânio (direção) – *A literatura no Brasil – Teatro, conto, crônica, a nova literatura,* vol. 6, Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1971.
6. Coutinho, Afrânio (organização) – *Caminhos do pensamento crítico,* dois volumes. Rio de Janeiro, Americana-Prolivro, 1974.
7. Sodré, Nelson Werneck – *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 4ª edição, 1964.

E. Obras filosóficas e sobre o pensamento filosófico no Brasil

1. Barreto, Tobias – "Glosas Heterodoxas a um dos Motes do Dia, ou Variações Anti-Sociológicas", "Estudos de Filosofia", "Obras Completas de Tobias Barreto". Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1966.
2. Cruz Costa – *Contribuição à história das idéias no Brasil.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª edição, 1967.
3. Paim, Antônio – *História das idéias filosóficas no Brasil.* São Paulo, Grijalbo/USP, 2ª edição, 1974.
4. Paim, Antônio – *Introdução a "Ensaios de crítica" de Artur Orlando.* São Paulo, Grijalbo/USP, 1975.
5. Villaça, Antônio Carlos – *O pensamento católico no Brasil.* Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
6. Vita, Luis Washington – *Tendências do pensamento estético contemporâneo no Brasil.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
7. Vita, Luís Washington – *Antologia do pensamento social e político no Brasil.* São Paulo, União Pan-Americana, Secretaria-

Geral da Organização dos Estados Americanos, Grijalbo, 1968.
8. Vita, Luís Washington – *Panorama da filosofia no Brasil.* Porto Alegre, Globo, 1969.

F. Obras sobre a situação política-social na década de 20.

1. Bello, José Maria – *História da República.* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 3ª edição, 1956.
2. *Brasil em perspectiva* – vários autores. Organização e introdução de Carlos Guilherme Mota. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969.
3. Carone, Edgard – *A República Velha (evolução política).* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 2ª edição, 1974.
4. Carone, Edgard – *A República Velha, Instituições e classes sociais.* São Paulo, Difel, 3ª edição, 1975.
5. Carone, Edgard – *O tenentismo.* São Paulo, Difel, 1975.
6. Fausto, Bóris – *A revolução de 1930.* São Paulo, Brasiliense, 1970.
7. *Les temps modernes – Le Brèsil.* Paris, ano 23, nº 257, outubro de 1967.
8. Silva, Hélio – *1922 – Sangue na areia de copacabana.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
9. Trindade, Hélgio – *Integralismo (o fascismo brasileiro na década de 30).* São Paulo, Universidade do Rio Grande do Sul-Difusão Européia do Livro, 1974.

G. Obras de referência

1. Carpeaux, Otto Maria – *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1951.
2. "Modernismo brasileiro – bibliografia (1918-1971)" – Organização de Xavier Placer, Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgações; Biblioteca Nacional, 1972.
3. Pacheco, Armando Correia (org.) – "Fuentes de la filosofia latinoamericana", Bibliografias Básicas IV, Washington, D.C., Secretaria General, Organization de los Estados Americanos, 1967.
4. Pacheco, Armando Correia (org.) – "Los 'fundadores' en la filosofia de América Latina". Bibliografias Básicas, VII,

Washington, D.C., Secretaria General, Organizacion de los Estados Americanos, 1970.
5. Pontual, Roberto – *Dicionário das artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
6. *Quem é quem nas artes e nas letras do Brasil,* Ministério das Relações Exteriores, Departamento Cultural e de Informações, 1966.
7. "Semana de 22 – antecedentes e conseqüências" – exposição comemorativa do cinqüentenário, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1972.